

Figuren und Figurenkonstellationen im ‚Theater des Selbst‘

Exemplarische Texterklärungen aus Franz Kafkas mittlerem Erzählwerk

Dissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie (Ph.D)

der Philosophischen Fakultät

der Universität Szeged

vorgelegt von

Csilla Mihály

Wissenschaftlicher Betreuer:

Prof. Dr. Árpád Bernáth

Szeged

2013

Inhalt

1	Einleitung	1
1.1	Problemstellung und Zielsetzung	1
1.2	Theoretisch-methodologischer Hintergrund	4
1.2.1	Abriß einer Theorie literarischer Erklärung	4
1.2.2	Motivische und emblematische Wiederholungen	7
1.3	Einführung in die Kafka-Forschung	10
2	Inszenierungen des Selbst: <i>Das Urteil</i>	18
2.1	Zum Stand der Forschung	18
2.2	Versuch einer Erklärung	25
2.2.1	Dynamik der Figuren	27
2.2.2	Figurenkonstellationen	32
2.2.2.1	Frieda – Georg – Freund	33
2.2.2.2	Freund – Georg – Vater	35
2.3	Georgs Tod als vollendeter Wertewechsel	48
3	Fremdheit als ausgeblendete Identität: <i>In der Strafkolonie</i>	52
3.1	Zum Stand der Forschung	52
3.2	Versuch einer Erklärung	55
3.2.1	Der Reisende als „teilnehmender Beobachter“	56
3.2.2	Der ‚Figurenapparat‘: Verurteilter – Reisender – Offizier – Soldat	61
3.2.3	Schläfrigkeit und Hündisches: Verbindungsmotive der Figuren	65
3.2.4	Rollenwechsel der Figuren	67
3.2.5	Der Reisende als Fremder?	71
3.2.6	Biblische Emblematik und die <i>Strafkolonie</i>	77
3.3	Existenzielle Entscheidung: Abbruch der Expedition	81
4	Figurale Strukturen im <i>Proceß</i>	84
4.1	Zum Stand der Forschung	84
4.2	Figuren und Figurenkonstellationen im Anfangs- und Schlusskapitel ...	89
4.3	Figurenverflechtungen der Zwischenphasen	99
4.3.1	Josef K. und der Onkel	104
4.3.2	Advokat Huld	107
4.3.3	Leni	114
4.3.4	K. als Advokat	117
4.3.5	Josef K. – Block – Advokat	125
4.4	Der Prügler	132
4.5	Kampf mit dem Direktor-Stellvertreter	141
4.6	Josef K. als Figurenkomplex	150

5	K.s Traum-Geschichte. Kafkas Erzählprinzipien in Kurzform	169
5.1	Zum Stand der Forschung	169
5.2	<i>Ein Traum.</i> Ein Erklärungsversuch	173
6	Figuren und Figurenkonstellationen als ‚Theater des Selbst‘	179
6.1	Dramen- und Theater Elemente	179
6.2	Das Theatralische als Präsentationsform des narrativen Grundprinzips	185
	Literaturverzeichnis	193

1 Einleitung

1.1 Problemstellung und Zielsetzung

In der Forschung herrscht weitgehend Konsens über die grundlegende Mehrdeutigkeit und semantische Unbestimmtheit von Kafkas Werken, die in vieler Hinsicht auch zur Desorientierung und Verunsicherung des Lesers führen. Diese Eigenschaften der Werke werden einerseits mit den originellen Ideen, mit der komplexen Darstellungstechnik und der Reduktionspoetik des Autors erklärt. Zum anderen spielen dabei auch der Verzicht auf Psychologisierung und die Einschränkung sowohl der Rolle des Erzählers als auch der Verwendung der üblichen sprachlichen und epischen Ausdrucksmittel eine bestimmende Rolle.¹ Gegenüber der Darstellung der psychischen Vorgänge der Gestalten stehen in diesen Erzählungen vielmehr nur schwer deutbare gestische und szenische Momente im Vordergrund, die ihrerseits Kennzeichen der äußeren sichtbaren Welten der Protagonisten darstellen. Auch das „einsinnige Erzählen“ als erzähltechnisches Verfahren, das nach Ansicht zahlreicher Forscher die Kafkasche Narration in ihren wesentlichen Zügen bestimmt, trägt wesentlich zur interpretatorischen Unsicherheit bei.² Während in der Konzeption von Beißner und Walser, wie später noch genauer gezeigt wird, der Narrator nicht mehr zu wissen scheint als der Leser bzw. der Held,³ lassen sich nach Engel in der spezifischen Variante des „personalen Erzählens“ bei Kafka durchaus Anzeichen ausfindig machen, die für den Leser die scheinbar objektive Perspektive des Haupthelden in Frage stellen.⁴ Widersprüchlichkeit charakterisiert auch die sprachliche Schicht der Werke, indem sich ihr Streben nach Genauigkeit und Klarheit meist mit einer vieldeutig-metaphorischen Rede mischt. Auf diese Eigentümlichkeit zielt offenbar auch die vielzitierte Aussage von Adorno ab, wonach Kafkas Sätze einerseits zur Interpretation auffordern, andererseits jedoch deren Möglichkeit leugnen.⁵

¹ Vgl. Oschmann, Dirk: Kafka als Erzähler. In: Engel, Manfred / Auerbach, Bernd (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2010, S. 438-449. (Im Folgenden als KHB 2010 abgekürzt.)

² Zum einsinnigen Erzählen s. Beißner, Friedrich: Der Erzähler Franz Kafka und andere Beiträge. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983 (1952), S. 37.

³ S. Beißner 1983, S. 40. bzw. Walser, Martin: Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka. München: C. Hanser, 1963 (1961), S. 24.

⁴ Engel, Manfred: Kafka und die Poetik der klassischen Moderne. In: Engel, Manfred / Lamping, Dieter (Hg.): Franz Kafka und die Weltliteratur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 247-262, hier S. 262.

⁵ Vgl. Adorno, Theodor W.: Aufzeichnungen zu Kafka. In: Die Neue Rundschau, 1953. S. 325-353, hier S. 326.

Gegenüber den Auffassungen, die infolge der tatsächlichen Verständnisschwierigkeiten die Möglichkeit einer kohärenten Interpretation von Kafkas Werk allgemein in Frage stellen, hat sich von Anfang an auch eine Forschungsrichtung herausgebildet, die die Probleme und ihre mögliche Lösung anderswo ortet. In diesen Annäherungen, mögen sie methodologisch noch so unterschiedliche Standpunkte vertreten, wird nahe gelegt, dass die Mehrdeutigkeit bei Kafka nicht als letztes Ziel, sondern vielmehr als grundlegende strukturelle Eigenschaft der Werke zu betrachten ist.⁶ Ähnlich wie die Leser hält er auch die Protagonisten seiner Geschichten absichtlich im Zustand der Ungewissheit und Ambiguität, um ihnen dadurch die Möglichkeit der Wahl zwischen zwei konträren Existenzformen, zwischen der ‚Scheinwirklichkeit‘ des Lebens und der durch die Akzeptanz des Todes sich eröffnenden ‚wahren‘ Wirklichkeit bis zum Ende frei zu lassen. Kafkas Schriften plädieren mittelbar, aus der Sicht des Protagonisten meist erfolglos, für die letztere Wahl, so dass sie überwiegend Sterbensgeschichten sind, die als Allegoresen eines weltablehnenden Verhaltens gelesen werden können. Die Gespaltenheit und Ambivalenz der Protagonisten ergibt sich aus dem Konflikt und ständigen Kampf ihres Lebens- und Todestriebes: während sie sich unbewusst nach dem Tod sehnen, klammern sie sich zugleich auch fest ans Leben.⁷ In diesem Sinn vergegenwärtigen Kafkas Erzählungen mit ihrer ungewöhnlichen Wertordnung eine verkehrte Welt, in der die scheinbar verblüffenden und bedrohlichen, unserer Erfahrungswelt deutlich widersprechenden Handlungen und Ereignisse auf eigenartige Weise gerade der Wahrheit, der Gerechtigkeit entsprechen und der Erlösung aus der Scheinwirklichkeit des Lebens dienen. Die verkehrte Welt wie auch die Konflikte des Lebens- und Todestriebes – als abstrakte Konstruktionsprinzipien – realisieren sich in den einzelnen Geschichten als eine Art narratives ‚Selbsttheater‘ der zentralen Figur, in dem der Protagonist den anderen Figuren als Fremden gegenübersteht. Dabei ist aber ihre Fremdheit nur eine scheinbare, sie stellen in Wirklichkeit verschiedene Aspekte des Protagonisten dar, indem sie seine unbewussten Wünsche, verheimlichten Sehnsüchte, unausgesprochenen Bestrebungen oder uneingestanden Ängste verkörpern.⁸

Das umrissene Konzept scheint theoretisch geeignet, grundsätzliche Zusammenhänge von Kafkas Erzählwelten zu erschließen wie auch deren Ambiguitäten und scheinbare Widersprüche zum Teil aufzuheben. Obwohl die dargestellten Annahmen für die

⁶ Eine exemplarische Arbeit dieser Richtung stellt Gerhard Kurz' Monographie dar, die in vieler Hinsicht als konzeptionelle Basis der vorliegenden Studie dient und im Kapitel „Einführung in die Kafka-Forschung“ ausführlich behandelt wird. S. Kurz, Gerhard: Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse. Stuttgart: Metzler, 1980.

⁷ Vgl. Kurz 1980, S. 141-142.

⁸ Vgl. Kurz 1980, S. 186-188.

Texterklärungen hinreichende Orientierungspunkte bieten, wurden sie in der bisherigen Fachliteratur nur in wenigen Fällen durch detaillierte und systematische Interpretationen bestätigt. Daher ist es ein primäres Ziel der vorliegenden Arbeit zu untersuchen, ob und inwieweit die obigen Aussagen über Aufbau und Eigenart der Kafkaschen Erzählwelten durch motivisch-feinstrukturelle Analysen untermauert werden können. Mit Rücksicht auf die zentrale, die narrative Welt formende und inszenierende Rolle des Protagonisten sollen dabei vornehmlich die Figuren, ihre Konstellationen und Funktionen in den fraglichen Erzählwelten beleuchtet werden. Im Mittelpunkt der Erklärung von *Das Urteil*, *In der Strafkolonie*, *Der Proceß* und *Ein Traum* – alle repräsentative Erzählwerke aus Kafkas mittlerer Schaffensperiode⁹ – stehen auf diese Weise folgende drei Fragen:

- (a) Worin zeigt sich die Erzählwelt generierende Rolle des Protagonisten?
- (b) Was bedeutet und wie lässt sich die unsichtbare, tiefenstrukturelle Identität zwischen dem Protagonisten und den einzelnen Figuren trotz ihrer unterschiedlichen Realisierungen an der Oberfläche herausstellen?
- (c) Wie kann schließlich das Wesen und Funktionieren des ‚Theaters des Bewusstseins‘ näher gekennzeichnet werden und worin äußert sich die inszenierende Rolle des Protagonisten?

Der erste Punkt weist eine gewisse Parallelität mit dem Verfahren des „einsinnigen Erzählens“ auf und repräsentiert dessen radikale Version. Es besteht auch ein Zusammenhang mit der zweiten Fragestellung, da die einzelnen Geschehnisse, das Erscheinen und teils auch die Handlungen der einzelnen Akteure in diesem Sinn gleichsam durch die gerade aktuellen Gedanken, Absichten, Vorstellungen und Gefühle des Protagonisten ins Leben gerufen werden. Anhand dieses Problems soll dann die Frage beantwortet werden, in welcher Weise das Paradoxon aufzuheben ist, wonach die Figuren außerhalb des Protagonisten einerseits als dessen pluralisierte Objektivationen, andererseits aber als selbständig existente Akteure der fiktionalen Welt zu betrachten sind. Die Lösung könnte in diesem Fall ebenfalls der Nachweis motivischer Beziehungen zwischen den Figuren und dem Protagonisten bedeuten: sie machen es möglich, dass die selbständige Existenz der Figuren an der Oberfläche bei der gleichzeitigen Signalisierung ihrer Identität auf abstrakt-tiefenstruktureller Ebene bewahrt bleibt. Ein aufschlussreiches Moment enthält ferner der dritte Fragekreis, indem hier eine sonderbare, Kafka-spezifische Eigentümlichkeit des Erzähltextes beobachtet werden kann, die zugleich auch auf die früher erwähnten gestischen und szenischen Bezüge zurückverweist. In

⁹ In der Frage der Periodisierung orientiert sich die vorliegende Arbeit an dem Versuch von Engel, der folgende drei große Phasen in Kafkas Schaffen unterscheidet: a) frühes Werk (bis September 1912); b) mittleres Werk (September 1912 bis September 1917); c) spätes Werk (ab September 1917). S. Engel, Manfred: Drei Werkphasen. In: KHb 2010, S. 81-90.

der Erzählwelt wird nämlich, wie schon erwähnt, durch die Narration eine theatralische Struktur erzeugt, in der der Hauptheld nicht nur die Rolle des Regisseurs, sondern auch die des Ensembles und des Zuschauers besetzt.

Eine methodisch fundierte Analyse der Rolle der Figuren und Figurenkonstellationen wie auch ihrer Inszenierungen im ‚Theater des Selbst‘ lässt sich nur vor dem Hintergrund einer kohärenten Erklärungstheorie literarischer Texte durchführen. Dies ist um so wichtiger als die Relevanz literarisch-fiktionalen Herangehens in zahlreichen Kafka-Analysen nicht erkannt wird. Dabei handelt es sich jedoch nicht einfach darum, dass eklektische Annäherungen allgemein vermieden werden sollen, weil sie notwendigerweise selbst zu eklektischen, wissenschaftlich unzuverlässigen, d. h. zu nicht kohärenten Ergebnissen führen. Vielmehr geht es darum, dass die motivischen Beziehungen, die allein Einsicht in die untergründige Einheit der Figuren auf tiefenstruktureller Ebene liefern und somit auch eine der grundlegenden Thesen der vorliegenden Arbeit rechtfertigen, nur beim literarischen Lesen der Texte zuverlässig ausgewiesen werden können.

Die Betrachtungsweise der nachfolgenden Interpretationen von Kafkas Erzähltexten beruht auf einer Erklärungstheorie, die literarische Werke als Repräsentanten poetologisch möglicher Welten begreift.¹⁰ Der „mögliche“ Charakter solcher Welten wird durch das System jener Konstruktionsprinzipien gesichert, die der Leser beim fiktionalen Lesen dem gegebenen Werk als Erklärung zuordnet. Auf Grund einer solchen Theorie entstehen motivische Beziehungen zwischen Sachverhalten in der Erzählwelt erst, wenn sie Wiederholungen darstellen, die sich aus den Konstruktionsprinzipien der Erzählwelt ergeben. All dies zeigt zugleich, dass das hier verwendete Verfahren literarischer Erklärung, obwohl es bezüglich der Figuren unvermeidlich auch mit alltagspsychologischen Kategorien operiert, kein (tiefen)psychologisches, sondern grundsätzlich und konsequent ein konstruktivistisch-struktureles Interpretationsverfahren darstellt.

1.2 Theoretisch-methodologischer Hintergrund

1.2.1 Abriss einer Theorie literarischer Erklärung

Der Wert der Sätze in einem literarischen Werk, so eine frühe linguistische Annahme, hängt einerseits von der Stelle ab, die der Satz in der Satzfolge des Werkes einnimmt, andererseits

¹⁰ Vgl. Bernáth, Árpád: *Építőkövek. A lehetséges világok poétikájához.* [Bausteine. Beiträge zur Poetologie der möglichen Welten, ung.] Szeged: Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport 1998.

von dem Inhalt, auf den der Satz referiert. Vorausgesetzt wird dabei, dass der Inhalt des Werkes aus dieser Sicht als die Summe sämtlicher in ihm enthaltenen Sätze begriffen wird. Diese Vorstellung entspricht laut Bernáth jenem Modell der Narratologie, in dem zwischen dem Erzählen als Prozess und der Erzählung als Ergebnis unterschieden wird. Auf Grund dieser Unterscheidung konnte behauptet werden, dass die Narration, auch wenn nur virtuell, ein abgeschlossenes Geschehen erzählt. Modelle, die die Zeitstrukturen von Erzählungen untersuchen, sind dabei mit dem Problem konfrontiert, dass eine solche Ausgangsthese keine Differenzierung zwischen fiktional und nichtfiktional gedeuteten Erzählungen vorsieht und sich die beiden Typen miteinander mischen. Bernáth führt in seiner Studie aus, dass bei fiktionaler, das heißt literarischer Lesart die zeitliche Entfaltung von Geschichten allein durch Faktoren bestimmt wird, die die Erzählung selbst enthält.¹¹ Auf diese Weise ist die Zeit der fiktional gelesenen Geschichten nicht kontinuierlich, wie dies bei realen Geschichten angenommen wird. Eine nicht erzählte Zeit kann nicht vergehen, sie ist nicht nur unbekannt, sondern auch unerkennbar, das heißt einfach: sie existiert nicht. Die Geschichte gliedert sich daher auf Grund der in der Erzählung fixierten und allein aus der Erzählung erfahrbaren Zeitangaben und Zeitunterbrechungen gleichsam notwendigerweise in Zeitphasen bzw. Zeitebenen. Zu beachten ist dabei auch, dass die Zeitstrukturen weder zwischen den einzelnen Phasen noch innerhalb der Phasen eindeutig zu beschreiben sind. Anhand der Zeitangaben von Kafkas *Der Proceß* zeigt Bernáth, dass beispielsweise aus der Angabe, wonach die Dauer der Geschichte genau ein Jahr beträgt, nicht abgeleitet werden kann, „wie viele Sonntage im Jahr der Geschichte sind“.¹²

Die Unterscheidung, nach der ein Typ der Erzählungen darüber berichtet, was auch unabhängig vom Erzählen existiert, ein anderer Typ dagegen das erzählt, was allein durch das Erzählen selbst zustande kommt, kann, so Bernáth, wichtige semantisch-syntaktische Folgen haben wie etwa der Funktionsverlust der Tempora in fiktionalen Erzählungen. Es können sich jedoch nicht nur die Eigenschaften der virtuellen Geschichte von den Geschichten unterscheiden, die auch unabhängig vom Erzählen zugänglich sind, sondern auch die des Erzählens, der Narration selbst. So stellt auch der virtuelle Erzähler, auf den bezogen die Zeitverhältnisse zu deuten sind, nur eine mögliche, aber keine notwendige Bedingung der Erzählung dar.¹³ Auch der Unterschied zwischen epischer und dramatischer Dichtung besteht

¹¹ Vgl. Bernáth 1998, S. 19.

¹² Ebenda.

¹³ Vgl. Bernáth 1998, S. 37 und Bernáth, Árpád: Az elbeszélés vizsgálatának kérdései. [Über Fragen der Untersuchung der Erzählung, ung.] In: *Literatura* 1980/2. S. 205-210. Zu dem Problem siehe auch Bernáth,

nach ihm – gegenüber der klassischen Auffassung – nicht darin, dass der Prosaschriftsteller die Handlung als Vergangenheit, der Dramatiker dagegen als Gegenwartsgeschehen vorträgt. Vielmehr zeigt sich ihr Gegensatz darin, dass der Prosaschreiber gegenüber dem Dramatiker ein zusätzliches Mittel, eine zusätzliche Weise der Darstellung besitzt, indem er einen darstellenden und kommentierenden virtuellen Erzähler schaffen und seine Funktion geltend machen kann.¹⁴ Gegenüber den technischen Fragen der Narration bevorzugt Bernáth nicht zuletzt auf Grund seiner Neuinterpretation von Aristoteles' *Poetik* die Untersuchung der Ereignisreihe. Im Einvernehmen mit Bernáths diesbezüglicher Argumentation folgt die vorliegende Arbeit grundsätzlich dieser Auffassung.¹⁵

Bei der Formulierung seiner literarischen Erklärungstheorie geht Bernáth von der bereits angedeuteten Annahme aus, dass ein semiotisches System anders funktioniert, wenn angenommen wird, dass die Sachverhalte, die es darstellt, auch unabhängig von diesem System bestehen, und wiederum anders, wenn angenommen wird, dass sie unabhängig von diesem System nicht existieren. Im ersten Fall wird das semiotische System als das Dokument von etwas bereits Vorhandenem betrachtet, im letzteren Fall hingegen bringt es etwas zustande, was allein und ausschließlich durch das fragliche semiotische System zugänglich bzw. erkennbar ist.¹⁶ Vor diesem Hintergrund zieht Bernáth die Konsequenz, indem er eine theoretisch fundierte Unterscheidung zwischen literarischem und nichtliterarischem Lesen bzw. zwischen literarischer und nichtliterarischer Erklärung von Textwelten unternimmt.

Literarische wie nichtliterarische Texte etablieren (mindestens) eine Welt, die als Textwelt bezeichnet und als ein komplexer Sachverhalt begriffen wird¹⁷. Der Aufbau jeder Textwelt erscheint für den Leser notwendigerweise als willkürlich. Die zur Aufhebung dieser Willkürlichkeit dienenden Operationen werden Erklärung genannt.

(a) Als willkürlich gilt der Aufbau einer Textwelt, wenn der Leser nicht weiß, ob die Aussagen des Textes wahr oder falsch sind. Obwohl die Wahrheitswerte der Aussagen dem Leser unbekannt sind, lassen sie sich erkennen, weil die Welt, die die Textwelt darstellt, auch unabhängig von dieser Textwelt existiert und dem Leser zugänglich ist. Diese Erklärung ist die nichtfiktionale und (zugleich) nichtliterarische Erklärung von Textwelten.

Árpád: Narratology = the Theory of the Epic? In: Kanyó, Zoltán (Hg.): Fictionality. (=Studia Poetica 5) Szeged 1984. S. 229-240.

¹⁴ Vgl. Bernáth 1998, S. 36-37.

¹⁵ Vgl. Bernáth, Árpád: Arisztotelész *Poétikája* és magyar fordítása. [Aristoteles' *Poetik* und ihre ungarische Übersetzung, ung.] In: Irodalomtörténeti Közlemények 1979/5-6. S. 648-651 und Bernáth 1980.

¹⁶ Vgl. Bernáth 1998, S. 44.

¹⁷ Die folgende Theorieskizze beruht vollständig auf der frühen Studie von Bernáth, vgl. Bernáth, Árpád: Narratív szövegek irodalmi magyarázata. [Literarische Erklärung narrativer Texte, ung.] In: Literatura 1978/3-4. S. 191-196.

(b) Als willkürlich gilt aber der Aufbau der Textwelt auch dann, wenn der Leser den Wahrheitswert der Aussagen zwar als gegeben akzeptiert, den Aufbau der Textwelt aber für unbegründet hält. Es gibt nämlich für den Leser in diesem Fall keine Welt, die von der Textwelt unabhängig ist und daher die Grundlage einer Wahrheitswert-Analyse bilden könnte. Der Aufbau der Textwelt lässt sich dann nicht begründen, wenn der Leser nicht weiß, warum sie gerade auf die gegebene Weise und aus den gegebenen Sachverhalten aufgebaut ist. Er kann jedoch denken, der Aufbau der Textwelt kann begründet werden, wenn er eine Theorie konstruiert, die die wesentlichen Anweisungen für den Aufbau der Textwelt enthält. Gelingt dies, dann spricht man über eine fiktionale und zugleich literarische Erklärung von Textwelten.¹⁸

1.2.2 Motivische und emblematische Wiederholungen

Dieselbe linguistische Überlegung, die Bernáth zu einer notwendigen Unterscheidung zwischen fiktionalem und nichtfiktionalem Lesen und letztlich zur Konzipierung seiner literarischen Erklärungstheorie geführt hat, bildet für ihn auch den Ausgangspunkt für seine theoretischen Ansichten über die Rolle der Wiederholung in literarischen Texten. Wenn es wahr ist, so Bernáth, dass der Inhalt eines Werkes mit der Summe seiner sämtlichen Satzinhalte identisch ist, dann stellt sich die Frage, ob (a) jeder Satz tatsächlich zur Erhöhung des Inhalts des Werkes beiträgt und ob (b) zur Festlegung des Inhalts des gegebenen Werkes die Kenntnis der Sätze ausreicht, die im Werk vorkommen.¹⁹ Damit wird eigentlich die Frage formuliert, welche Rolle die informationstheoretisch redundanten Wiederholungseinheiten in literarischen Werken spielen. Um die Frage zu beantworten, entwickelt Bernáth das System motivischer und emblematischer Wiederholungsfunktionen, wobei er auf die „Leitmotiv“-Auffassung von Oskar Walzel und das „Emblem“-Konzept von Wolfgang Kayser zurückgreift.

Motive sind für ihn (a) jene innerhalb des gegebenen Werkes miteinander identifizierten Textsequenzen, denen dadurch ein symbolischen Gehalt schaffende Funktion zukommt, dass sie sich in verschiedenen, semantisch interpretierbaren Kontexten wiederholen; *Motive* sind ferner (b) auch jene, im gegebenen Werk voneinander unterschiedenen, semantisch interpretierbaren Textsequenzen, denen dadurch eine

¹⁸ In meinen Erklärungen der Kafka-Texte verwende ich die Begriffe 'Analyse', 'Deutung', 'Auslegung' und 'Interpretation' als Stilvarianten immer im Sinne der 'literarischen Erklärung' von Bernáth.

¹⁹ Vgl. Bernáth 1998, S. 20-21.

symbolischen Gehalt schaffende Funktion zukommt, dass sie sich im identischen Kontext wiederholen.²⁰

Dementsprechend hängt die Interpretation einer bestimmten Textsequenz aus der Sicht des Gesamtwerkes nicht allein vom gegebenen Kontext der Textsequenz und ihrer Position im Erzählverlauf ab, sondern auch davon, ob sie auch an anderen Textstellen und in anderen Kontexten des Werkes vorkommt. Wenn letzteres der Fall ist, dann muss untersucht werden, ob zwischen den wiederkehrenden Textsequenzen über den formalen Zusammenhang hinaus auch eine motivische Beziehung besteht, das heißt, ob den identischen Textsequenzen in den verschiedenen Kontexten eine gemeinsame Interpretation zugeordnet werden kann und sie dadurch eine motivische Funktion erhalten.²¹ Eine Bedeutung hat daher in dem Fall eine motivische Funktion, wenn sie auf eine Weise mit einer Textsequenz verbunden ist, dass sie diese Bedeutung in jedem textinternen Kontext des Werkes bewahrt, ohne deshalb allerdings die interpretative Rolle der Textzusammenhänge auszuschalten.²²

Daraus ergibt sich auch, dass dieselbe Textsequenz, die im Fall nichtfiktional gelesener Texte allgemein als redundantes Element angesehen wird, bei fiktional gelesenen Texten gerade umgekehrt funktioniert, indem sie die Bedeutungsfunktion des Textes wesentlich ausweitet. Durch die Etablierung von Beziehungen zwischen Textsequenzen, die voneinander entfernt liegen, verstärken die motivischen Verbindungen die strukturellen Zusammenhänge des Werkes. Dies ist insofern von besonderem Belang, als sich die Klasse fiktional gelesener Texte, die traditionell literarische Texte genannt werden, semantisch dadurch herausstreicht, dass sie dem Leser nicht einfach etwas „mitteilt“, sondern ihm durch ihre Konstruktion eine „Welt“ bzw. ein „Welt-Fragment“ aufweist. Eine bestimmende Konstituente dieser strukturalen Bedeutung bildet das allein bei fiktionalem Lesen sichtbar werdende Netz von Textsequenzen, die eine motivische Funktion besitzen.

Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob nur eine Wiederholung, die innerhalb eines gegebenen literarischen Werkes vorkommt, sekundäre Bedeutung erzeugen kann, ob es also ausreichend ist, bei der Erklärung eines Werkes allein das Werk selbst zu kennen. Bernáth lehnt eine solche Einstellung ab und bietet zugleich eine Lösung auch für diesen Bereich der Wiederholungsproblematik.

²⁰ Vgl. Bernáth, Árpád: A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről. [Zur Frage der Motivstruktur und der Emblemstruktur, ung.] In: Hankiss, Elemér (Szerk.): Formateremtöelvek a költői műalkotásban. [Formbildende Prinzipien im dichterischen Werk, ung.] Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971, S. 439-468, hier S. 439.

²¹ Vgl. Bernáth 1998, S. 22-23.

²² Vgl. Bernáth 1998, S. 23.

Als *Embleme* eines literarischen Werkes bezeichnet er solche Textsequenzen, denen dadurch eine symbolischen Gehalt schaffende Funktion zukommt, dass sie (a) mit einer Textsequenz in einem semantisch oder symbolisch interpretierbaren Kontext außerhalb des literarischen Werkes oder (b) mit einem symbolisch interpretierbaren Teil der Wirklichkeit identifiziert werden können.²³ Die Erschließung der Emblemstruktur im obigen Sinne ist in dem Fall nötig, „wenn ein Textelement motivisch nicht interpretierbar ist oder wenn die Zahl der Parallelitäten mit textexternen Elementen auffällig hoch ist und die Möglichkeit einer gemeinsamen Interpretation zwischen ihnen besteht“.²⁴

Mit der Einführung der motivischen und emblematischen Funktion wird die Erzählung theoretisch mehrschichtig. Es geht dabei um mindestens zwei Erzählungen bzw. Geschichten. Die „literale“ Erzählung bzw. die Basisgeschichte entfaltet sich laut Bernáth kontinuierlich, in zeitlicher Abfolge. Die andere, die „symbolische“ Erzählung beginnt dagegen mit dem Erscheinen der motivischen und/oder emblematischen Wiederholungen und kann immer neue Geschichten etablieren.²⁵ Auf der Ebene der motivischen Funktionen kann eine Geschichte zustande kommen, die eine Variante der dargestellten Basisgeschichte bildet. Ähnlicherweise kann eine Geschichte auf der Ebene der emblematischen Funktionen als Variante der Basisgeschichte zustande kommen. Es sind auch verschiedene weitere Kombinationen der Basis-, der Motiv- und der Emblemgeschichte möglich, so dass dem gegebenen literarischen Werk unterschiedliche, miteinander in dynamischem Verhältnis stehende Strukturen zugeordnet werden können. Mit Hilfe der Wiederholungsfunktionen lässt sich ferner auch das Wertesystem der in den literarischen Werken dargestellten Welten erfassen.²⁶

²³ Vgl. Bernáth 1971, S. 440. Der Terminus „Emblem“ bzw. „emblematische Funktion“ konnte sich in der internationalen Interpretationspraxis in dem von Bernáth ausgearbeiteten theoretischen Sinne nicht einbürgern. Oft wird allerdings der mehr verbreitete Begriff der Intertextualität entsprechend Bernáths Emblem-Auffassung verwendet. Darauf verweist auch Magdolna Orosz, wenn sie feststellt, dass es auch in der ungarischen Literaturwissenschaft eine Annäherungsweise gibt, die als ein „intertextuelles“ Verfahren betrachtet werden kann, obwohl sie sich nicht der Terminologie der Intertextualitätsforschungen bedient. So versucht Bernáth laut Orosz mit Hilfe des Emblems die textexternen Bezüge mit den textinternen Strukturen zu verbinden. In diesem Zusammenhang bemerkt Orosz, dass „auch jene intertextuellen Untersuchungen, die sich mit Textanalysen beschäftigen, die semantischen Funktionen der intertextuell eingebetteten Textelemente sowie ihre Rolle in der Bedeutungskonstitution der Texte beschreiben und erklären wollen“. (Übersetzung Cs. M.) S. Orosz, Magdolna: „Az elbeszélés fonala“. Narráció, intertextualitás, intermedialitás. [„Der Faden der Erzählung.“ Narration, Intertextualität, Intermedialität, ung.] Budapest: Gondolat, 2003, S. 106-107. Zu der Vereinbarkeit der Emblem- und Intertextualitätstheorie s. auch noch Kerekes, Amália / Orosz, Magdolna / Teller, Katalin: Literaturwissenschaft und Narratologie in Ungarn. Entwicklungen und Rezeptionslinien. In: Orosz, Magdolna / Schönert, Jörg (Hg.): Narratologie interkulturell: Entwicklungen – Theorien. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004, S. 97-113, hier besonders S. 105.

²⁴ S. Bernáth 1971, S. 460. Übersetzung Cs. M.

²⁵ Vgl. Bernáth 1998, S. 24.

²⁶ Ebenda.

1.3 Einführung in die Kafka-Forschung

Ein ausführlicher Überblick über die einschlägige Fachliteratur wird anhand der Erklärung der einzelnen Texte gegeben, trotzdem sollen bereits hier jene Konzepte kurz behandelt werden, die für die Betrachtungsweise – wenn auch nicht unbedingt für die Methodik – der nachfolgenden Studie ausschlaggebend waren. Dabei werden allerdings von den wissenschaftlichen Anfängen der Kafka-Rezeption bis zu den jüngsten Ergebnissen der Forschung exemplarisch jene Autoren und Thesen hervorgehoben, auf deren Arbeiten immer wieder zurückgegriffen wird und die sich in den durchgeführten Analysen als richtungsweisend gezeigt haben. Es handelt sich hierbei um eine Betrachtungsweise, die vor allem durch Namen wie Martin Walser, Ingeborg C. Henel, Walter H. Sokel, Gerhard Kurz und Manfred Engel gekennzeichnet werden kann, für die der Erzähltext – zwar auf unterschiedliche Weise und gegebenenfalls unter Einbeziehung tiefenpsychologischer oder theologisch-philosophischer Gesichtspunkte – entscheidend ist.

Verwandt sind Walsers Arbeit und die vorliegende Studie vor allem in ihrer Auffassung, dass Literatur durch vorgegebene, von dem Text unabhängig existente Modelle der empirischen oder geistigen Wirklichkeit nicht angemessen zu beschreiben bzw. zu erklären ist.²⁷ Aus dieser Überlegung nimmt er Kafkas Werk in seiner formanalytischen Untersuchung gegen ideologische Auslegungen in Schutz. Nach seiner wesentlichen Feststellung, mit der er sich an Beißners These vom einsinnigen Erzählen anschließt,²⁸ lässt sich Kafkas poetisches Verfahren als erzählerloses Erzählen bezeichnen. Dabei handelt es sich darum, dass die Perspektive des Erzählens nicht an einen Erzähler gebunden ist, sondern in den Gesichtspunkt des Helden gelegt wird.²⁹ Dadurch wird die sichtbare Welt in den Romanen – gegenüber den herkömmlichen Totalitätserwartungen – abgebaut und das Sehen reduziert. Dies führt notwendigerweise dazu, dass der Held sich immer wieder in Deutungen und „Reflexionen über das Nichtmehr-Sichtbare“ verstrickt.³⁰ In Bezug auf das zentrale Thema der nachfolgenden Analysen sind besonders seine Behauptungen über die Figuren von Belang. Es fehlen nach ihm die ausführlichen Charakterisierungen, Kafkas Gestalten werden

²⁷ Vgl. Walser 1963 S. 75.

²⁸ Vgl. Beißner 1983, S. 37.

²⁹ Die spätere Perspektivenforschung hat diese These insofern modifiziert, als in den Texten auch auktoriale Elemente vorhanden sind und nicht alles allein aus der Sicht des Helden erzählt wird. Vgl. u. a. Kudzus, Winfried: Erzählhaltung und Zeitverschiebung in Kafkas *Prozeß* und *Schloß*. In: DVjs 38, 1964, S. 197-207 sowie Kudzus, Winfried: Erzählperspektive und Erzählgeschehen in Kafkas *Prozeß*. In: DVjs 44, 1970, S. 306-317. Das Problem war auch schon Walser bewusst, nur sah er dies weniger als Widerspruch in seinem Konzept, denn vielmehr als „Verfälschungen“ des Werkes. Vgl. Walser 1963, S. 32.

³⁰ Walser 1963, S. 30.

durch ihre Funktionen festgelegt. Besonders herauszustreichen ist seine Feststellung, wonach die „Menschen, auf die der Held in Kafkas Dichtung trifft, die wir mit ihm und durch ihn sehen, (...) nicht »wirklich« im empirischen, nicht »menschlich« im anthropologischen und nicht »natürlich« im biologischen Sinne [sind]. Sie sind lediglich notwendig innerhalb ihrer Welt.“³¹ Angesichts ihrer Funktionen gruppiert er die einzelnen Figuren in ihrem Verhältnis zu dem Helden, er unterscheidet auf diese Weise Parallelfiguren, Kollektive, Begleiter, potentielle Helfer und Feinde. Die Grundkonstellation der Romane bildet nach Walser der Kampf zwischen der Ordnung des Helden und der der Gegenwelt, die dessen Existenz aufzuheben sucht. Etwas zugespitzt formuliert ist die Handlung demnach nichts anderes als die endlose Wiederholung dieser Auseinandersetzung, die durch die Selbstbehauptung oder auch durch das bloße Dasein des Helden hervorgerufen wird.

Eine augenfällige Abweichung zwischen Walsers Konzept und Sokels Auffassung besteht darin, dass letzterer den Grundkonflikt in Kafkas Werken unter biographisch-psychoanalytischem Aspekt zu bestimmen sucht. Sokel sieht in *Das Urteil* die Grundstruktur aller weiteren Erzähltexte Kafkas, diese stellen im Wesentlichen deren „Weiterentwicklung und Modifikation“ dar.³² Er bezeichnet „die Beziehung des Ichs zum Vater, ins Allgemeine erweitert, die (...) Beziehung eines machtlosen Ichs zu einer überwältigenden Macht“ als das typische Thema Kafkas.³³ Aufgrund seiner Tagebucheintragungen stellt er die These auf, dass Kafkas Erzählen als die Projektion seines inneren Lebens „in traumhafter Verfremdung“ zu begreifen ist.³⁴ Dieses Verfahren transformiert das Private ins Universelle. Sokel bezeichnet in seinem eigenen Konzept die Beißnersche Einsinnigkeit als „Traumprinzip“³⁵. Auf den *Proceß* bezogen modifiziert er sie dahingehend, dass er über Zweisinnigkeit als gesplante Einsinnigkeit spricht:

Ein Teil der Perspektive bleibt ganz dem Protagonisten »verhaftet«, ist so »verhaftet«, wie er selbst. Aber aus der sprachlichen Formulierung entsteht eine zweite Sehweise, die sich von der Sicht des Protagonisten distanziert und dem Leser Gelegenheit gibt, dessen Sicht (...) zu beurteilen. Die beiden Perspektiven sind aber so dicht verwoben, daß es äußerst schwer fällt, sie auseinander zu halten.³⁶

³¹ Walser 1963, S. 49.

³² Sokel, Walter H.: Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst. 1983 (1964), S. 8.

³³ Sokel 1983, S. 7.

³⁴ Ebenda

³⁵ Sokel 1983, S. 9.

³⁶ S. Sokel, Walter H.: Kafkas „Der Proceß“: Ironie, Deutungszwang, Scham und Spiel. In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): „Was bleibt von Kafka?“ Positionsbestimmung / Kafka-Symposium, Wien 1983. Wien: Braumüller 1985, S. 43-61, hier S. 46. Ähnliches meint Scheffel mit seinem Terminus der „Doppelsinnigkeit“, den er in seiner Auseinandersetzung mit Beißners Begriff bei der Analyse von *Das Urteil* verwendet. S. Scheffel, Michael: *Das Urteil* – Eine Erzählung ohne »geraden, zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn«? In: Jahraus,

Für Sokel scheinen sich in Kafkas Schreiben letztlich solche Freudsche Prinzipien wie die Ich-Spaltung, die Verdrängung und die Ambivalenz zu verwirklichen. In Bezug auf den expressionistischen Kontext zieht er eine wichtige erzähltheoretische Folgerung, der bei der Erklärung der Kafka-Texte eine entscheidende Rolle zukommt. Demnach sind seine Gestalten „Verkörperungen, Kristallisationen psychischer Tendenzen der Hauptgestalt. Sie sind Figuren einer dynamisch beherrschten Seelenlandschaft.“³⁷ Wie im Traum ist bei Kafka alles Projektion, der „Ausdruck eines inneren Geschehens, das sich scheinbar als äußeres manifestiert“.³⁸ Eine besondere strukturelle Eigenschaft von Kafkas Werken stellt nach Sokel die Selbsttäuschung des Protagonisten dar, der sich immer als Opfer der Umstände betrachtet, obwohl er nur seiner inneren Willensspaltung, der eigenen Widersprüchlichkeit zum Opfer fällt. Letztlich wird bei Sokel Kafkas Gesamtwerk als zweifacher Kampf beschrieben: einerseits vollzieht sich der Kampf innerhalb des Ich, zwischen seinen gegensätzlichen „Willensrichtungen“, andererseits zwischen dem Ich und „einer überwältigenden Macht, einer Macht, die die Wirklichkeit der Erzählungen beherrscht, weil sie wirkt, während der bewusste Wille des Ichs (...) wirkungslos bleibt“.³⁹ Vergleichbar mit Walsers und Sokels Ansicht über die Auseinandersetzung zwischen zwei Polen in Kafkas Texten nimmt auch Henel einen Kampf zwischen dem Helden und einer Gegenordnung an, nur dass nach ihr in der Maske der Gegenordnung der Held „sich selbst gegenüber[tritt]“.⁴⁰ Damit wendet sie sich gegen Deutungen, die nicht die Hauptfigur, sondern die unbekannte Macht in den Vordergrund stellen und vor allem diese identifizieren wollen. Bei der Behauptung, dass diese Gegenwelt keine selbständige Realität darstellt, bezieht sie sich auf Sokel, der vom Vater im *Urteil* bis zum Schloss im gleichnamigen Roman die Doppelgesichtigkeit der Gegenmacht erkannt hat. Sokel spricht in dieser Hinsicht über die gleichzeitige Anwesenheit solcher gegensätzlichen Eigenschaften wie Autorität und Schwäche oder Würde und Lächerlichkeit. Da nach Henel eine solche selbständige Realität kaum vorstellbar ist, soll diese vielmehr „als Spiegelung der zweideutigen Haltung des Helden verstanden werden“.⁴¹ Damit meint sie letztlich, dass die beiden konträren Pole, Held und Gegenwelt, zusammengehören. Im Gegensatz zu Walser denkt Henel nicht, dass „die bloße Selbstbehauptung des Helden“ die negative Reaktion der

Oliver / Neuhaus, Stefan (Hg.): Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 59-77, hier S. 67.

³⁷ Sokel 1983, S. 11.

³⁸ Sokel 1983, S. 12.

³⁹ Sokel 1983, S. 30.

⁴⁰ Henel, Ingeborg C.: Die Deutbarkeit von Kafkas Werken. In: ZfdPh 86, 1967, S. 250-266, hier S. 257.

⁴¹ Henel 1967, S. 260.

Gegenwelt auslösen würde.⁴² In ihrer Interpretation ist es der Held, der die Gegenmacht herausfordert und sie zu seiner Aufhebung bewegt, als er dazu innerlich bereit ist. Das heißt, die Gegenordnung reagiert nur, ihre feindliche Reaktion wird nur durch die Handlung, durch die Schuld oder Lüge des Helden ausgelöst. Konsequenterweise hält Henel Kafkas Geschichten für „ein Spiel von Reflexionen und Reaktionen zwischen dem Helden und seinem Gegenüber“, das im Bewusstsein des Helden stattfindet.⁴³ Ihre Beobachtungen anhand der Held-Gegenmacht-Problematik in dem *Proceß*, im *Schloß* und im *Bau* verallgemeinert sie schließlich in folgender Form: „der kafkasche Held ist nur ein Teil eines Ich, das Subjekt, das sich ständig mit dem anderen Teil, dem Objekt, auseinandersetzt“.⁴⁴

Einen umfassenden Deutungsversuch von Kafkas Werk stellt die bereits angeführte Monographie von Kurz dar. Da sein Entwurf auch alle wichtigen Momente der dargestellten Erkenntnisse in ein eigens entwickeltes System mit integriert und dieses anhand überzeugender Beispielanalysen veranschaulicht, soll seine grundlegende Studie über die Auslegbarkeit der Erzählwelt von Kafka hier etwas ausführlicher vorgestellt werden. Mit seinem Konzept tritt Kurz der verbreiteten Ansicht entgegen, nach der Kafkas Werke keinen bestimmten Sinn hätten, sondern bewusst auf Unbestimmtheit zielten. Die Unbestimmtheit ist nach ihm keine Eigenschaft des Textes, sondern die seiner Protagonisten: „Der Text selbst als Fundierungsrahmen ist keineswegs unbestimmt. Er thematisiert auf bestimmte Weise die unbestimmte, besser: widersprüchliche, ambivalente Perspektive der Protagonisten.“⁴⁵ Ihre Handlungen und Äußerungen, aber auch die Reaktionen anderer Figuren sind ambivalent und zeugen von einer nicht bewussten doppeldeutigen Einstellung zum selben Sachverhalt. Die fundamentale und durchgehende Ambivalenz der Helden resultiert nach Kurz, wie bereits im Abschnitt „Problemstellung und Zielsetzung“ ausgeführt, aus dem Konflikt zweier Prinzipien im Menschen, aus dem Kampf des Lebens- und des Todestriebes. Kafkas Literatur enthüllt schließlich den Versuch des Menschen, das Bewusstsein des Todes zu verdunkeln und zu unterdrücken, sie „bejaht nicht das Leben, sondern die Verneinung des Lebens. Sie fordert »Sterbenskraft«.“⁴⁶ Insofern ist beispielsweise das Junggesellentum in seinen Werken keine Schwäche der Figuren, keine verfehlte Lebensform, sondern genau die richtige, denn in der Verweigerung, Leben fortzuzeugen, manifestieren sich Weltverneinung und Todesnähe. Bei Kafkas Helden kommt es folglich immer auf die Haltung zum Tode an, indem die meisten

⁴² Henel 1967, S. 257.

⁴³ Henel 1967, S. 258.

⁴⁴ Ebenda

⁴⁵ Vgl. Kurz 1980, S. 91.

⁴⁶ Kurz 1980, S. 146.

widerstrebend, noch am Leben hängend sterben, können sie im Tod keine Erfüllung finden, denn nur der Tod als eigene Entscheidung ist ein erlöster Tod.⁴⁷ In diesem Zusammenhang spricht Kurz von der „Utopie des guten Todes“⁴⁸, dessen Voraussetzung ein todesbewusstes und todesbejahendes Leben ist.

Die Geste der Weltablehnung leitet sich von Kafkas umgekehrtem Standpunkt her, vom Umschlag des Negativen ins Positive:

Das, was uns befremdlich erscheint, als Bedrohung, als grausame, sonderbare Bräuche, als empörende Handlungen, als totalitäre Bürokratismen, z. B. des Schlosses, des Gerichts, die Hinrichtungen und Verdammungen, von denen sein Werk voll ist, bedeutet in Kafkas Vertauschung der Zeichen die Wahrheit, die Gerechtigkeit, das Glück, die Unschuld, die Erlösung, kurz: den Tod. Er geht vom normalen, verständigen Weltverständnis des Lesers aus, um dieses, nicht den Tod, als das eigentlich Befremdliche aufzudecken, als Verblendung und Verdrängung.⁴⁹

Seine poetische Welt kehrt also die Welt um, die dem Leser als wirklich erscheint, und enthüllt sie als eine nur provisorische Heimat, als Lüge und Betrug. Diese Verkehrung wurzelt in Kafkas Verständnis des Sündenfalls: der Fall aus dem Paradies ist für ihn ein Fall ins Bewusstsein, denn durch das Essen vom Baum der Erkenntnis gewinnt der Mensch die Wahlmöglichkeit zwischen Gutem und Bösen, womit ihm eine Art Selbstverantwortung auferlegt wird, die zugleich den Fall aus der Obhut Gottes bedeutet. Das Pflücken des Apfels interpretiert Kafka als Entscheidung für die Sünde, die zu der Vertreibung aus dem Paradies, in das „falsche“ Leben führt. Der Mensch soll deswegen immer wieder darauf hingewiesen werden, dass er nicht in der richtigen Welt lebt, ihm soll ein Weg gezeigt werden, der in die ursprüngliche Heimat, in die wahre Welt zurückführt – dieser Weg ist der Tod. Das Bewusstsein des Menschen betrachtet jedoch das Leben als höchstes Ziel, so ist die Erkenntnis des richtigen Weges nur in Zuständen möglich, in denen die Verdrängungsmechanismen und der Rationalisierungsdrang des Subjekts ausgeschaltet sind, das heißt in den unbewussten Zuständen des Schlafes, des Traums oder des Übergangs von Traum und Wachsein.

Der Topos vom Welttheater als Deutungsmodell des Lebens, nach dem die Menschen auf der Bühne der Welt das Spiel des Lebens aufführen, spielt bei Kafka erzähltechnisch, thematisch aber auch hinsichtlich der Figurenkonstellation eine konstitutive Rolle. Kurz

⁴⁷ Vgl. dazu u. a. den Tod des Hungerkünstlers (*Ein Hungerkünstler*), der in seinem Käfig begraben wird, den Mord an Weser in der Erzählung *Ein Brudermord*, sowie die Leiche des Offiziers (*In der Strafkolonie*), an der „kein Zeichen der versprochenen Erlösung“ zu entdecken ist, oder wie Josef K. im *Proceß* unter dem Messer seiner Henker stirbt.

⁴⁸ Kurz 1980, S. 145.

⁴⁹ Kurz 1980, S. 146-147.

deutet Kafkas Geschichten als erzähltes Theater, ein Theater der Innenwelt des Protagonisten. Sein innerer Kampf wird in verschiedene, miteinander in Opposition stehende Figuren projiziert: „Bei Kafka liegt unter der Antithetik der Figuren eine geheime Identität, unter der Divergenz eine geheime Konvergenz. (...) Die fremde Figur ist das Verdrängte, Abgespaltene des Eigenen, das was man an und in sich nicht eingestehen will und doch eingestehen möchte”.⁵⁰ Die untergründige Identität von Held und Gegenwelt in diesem ‚Bewusstseinstheater‘ bestätigen auch parallele Züge im Äußeren der Figuren und der oft ähnliche Klang der Namen.

Wichtig ist in dem Kampf des bewussten und unbewussten Ich, des Lebens- und Todestriebes auch das Problem der Sprache. Die durchsichtige Logik vieler Sätze bildet in den meisten Geschichten einen auffallenden Kontrast zu den Unklarheiten bzw. Unerklärbarkeiten der Handlung. In den Vermutungen, spitzfindigen Erklärungen, Annahmen und Widerlegungen, im scharfsinnigen Argumentieren von Kafkas Protagonisten offenbart sich ihr Wille zum Rationalen, trotzdem ist es manchmal schwierig, die einzelnen in sich logischen Aussagen in einen plausiblen Zusammenhang zu bringen:

Der Text manifestiert, daß der Protagonist des Sinns seiner Aussagen nicht gewiß ist, daß er sich im Gespinnst seiner Logik ständig widerspricht, daß er sich selbst unverständlich ist. Und er zeigt, daß diese Widersprüche daher rühren, daß der Protagonist zwei Sprachen spricht. Er spricht und sagt aus und hält im selben Zug zurück, verdunkelt und verschweigt.⁵¹

Kurz unterscheidet in der Rede von Kafkas Figuren zwei „Stimmen“, eine manifeste, die von Lebensbejahung redet und eine verdrängte, die Stimme der Lebensverweigerung, die sich in Doppeldeutigkeiten, semantischen Abweichungen und Versprechern artikuliert. Die Spaltung der Figuren kommt nicht nur in der gespaltenen Rede zum Ausdruck: die durch das Bewusstsein festgelegte normal-menschliche Sprache wird mit einer Körpersprache konfrontiert, was dem Zerfall des Menschen in Bewusstsein und Leib entspricht. Besonders krassen Kontrast bilden sie in den Erzählungen *In der Strafkolonie*, *Der Hungerkünstler* und

⁵⁰ Kurz 1980, S. 187. Dabei stellt Kurz einen anderen Grundsatz der gängigen Kafka-Rezeption in Frage, der den Anschein der psychologischen Abstraktheit und Eigenschaftslosigkeit von Kafkas Protagonisten als Ausdruck der Einsamkeit, Anonymität und Entfremdung in der modernen Gesellschaft deutet und damit seine Figuren als „Opfer undurchschaubarer, unmenschlicher Maschinerien eines totalitären Bürokratismus“, als „Allegorien des modernen Jedermanns“ versteht. „Diese (...) Ansicht versteht die allegorische Struktur der Geschichten Kafkas, (...) aber sie mißversteht, daß die Reduktion oder gar Verbannung der psychischen Innenwelt erzählsemiotisch umschlägt in eine absolute Innenwelt. Und sie mißversteht daher auch, daß der Held Kafkas kein Opfer blinder Handlungen ist, sondern daß alles, alle Ereignisse und Handlungen, seine eigene Entscheidung reflektieren. Die undurchsichtigen Handlungen bedrohlich wirkender Mächte sind in Wirklichkeit seine undurchsichtig gewordenen Entscheidungen, seine Wünsche, Begierden und Handlungen.“ S. Kurz 1980, S. 135.

⁵¹ Kurz 1980, S. 199.

Die Verwandlung, wo die Wahrheit immer in der Sprache des Leibes ausgedrückt wird, indem sich der Tod in den Körper einzeichnet, da die Sprache des Bewusstseins nur im Willen zum Leben denken kann. Das Sterben selbst ist immer eine lange Prozedur, denn der Tod muss während dieser Prozedur verstanden und ersehnt werden. Diese „Körpersprache“ integriert sich in eine Reihe von anderen Zeichen, Gesten und Ereignissen, die in die Richtung des Todes zeigen und argumentieren. Da es besonders schwierig ist, den durch das Bewusstsein verdrängten Wunsch, nicht zu sein, zu erkennen, diesen durch die Ratio ausgeschlossenen Inhalt zu kommunizieren, braucht man eine andere Sprache, eine mittelbare Zeichensprache, die ihre Wirkung nicht durch die Rationalität erzielt. Kafkas literarisches Programm ist Kurz zufolge „das Programm einer indirekten, nichtexpliziten Sprache, des Andeutens, des Anspielens, des Suggestierens. Ein Reden unter dem Reden, in dem alles gesagt wird, ohne daß alles direkt gesagt wird.“⁵² An das Dilemma der Wahrheit knüpft sich bei Kafka die Notwendigkeit der Kunst. Die Kunst ist die Form der Mitteilung, „die nicht über die Wahrheit redet, sondern in der sich die Wahrheit indirekt zeigt“.⁵³ In seinen Geschichten wird somit die richtende Funktion der Kunst selbst thematisiert, indem die Kunst als Vermittler zur Erkenntnis der wahren Existenz verhilft.

Die Fortsetzung und wichtige Ergänzung dieser Forschungsrichtung bedeuten die jüngsten Arbeiten von Engel.⁵⁴ Ähnlich wie bereits Beißner, Sokel, Henel, Kurz und samt ihnen zahlreiche Kafka-Interpreten hebt auch Engel die Traumhaftigkeit als eine auffällige Eigenschaft von Kafkas Schreiben hervor. Bekanntlich hat Kafka viele seiner Träume in den Tagebüchern und Briefen aufgezeichnet, die er als Bildmaterial in seinen Werken benutzen konnte und die zugleich auch zu seiner Selbstbeobachtung dienten.⁵⁵ Gegenüber vielen Forschern nähert sich Engel Kafkas Traumnotaten nicht aufgrund Freudscher Theoreme. Seiner Meinung nach war die Niederschrift des Traums eine Art Lockerungsübung, um den Schreibfluß anzutreiben.⁵⁶ Die Entstehung und Organisation der Träume ist eine modellhafte und ideale Situation für den intuitiven Schreibprozess, der laut Kafka ohne rationale Vorplanung vorgehen soll. Kafka pflegte, so Engel, seine Träume nicht zu deuten und wollte deren Symbolik nicht entschlüsseln. Auch Engel stellt zahlreiche Ähnlichkeiten zwischen den

⁵² Kurz 1980, S. 19.

⁵³ Kurz 1980, S.198.

⁵⁴ Vgl. Engel 2006 sowie Engel, Manfred: Literarische Träume und traumhaftes Schreiben bei Franz Kafka. Ein Beitrag zur Oneiropoetik der Moderne. In: Dieterle, Bernard (Hg.): Träumungen. Traumerzählungen in Literatur und Film. St. Augustin: Gardez!-Verlag, 1998, S. 233-262 und Engel, Manfred: Franz Kafka: *Der Process* – Gerichtstag über die Moderne. In: Luserke-Jaqui / Lippke, Monika (Hg.): Deutschsprachige Romane der Klassischen Moderne. Berlin, New York: De Gruyter, 2008, S. 211-237.

⁵⁵ Vgl. Henel 1967, S. 252.

⁵⁶ Vgl. Engel 1998, S. 238.

Traumaufzeichnungen und den literarischen Texten Kafkas heraus, indem er auf die Parallelitäten im Bild- und Motivbestand und in der Phantasiestruktur hinweist. Als besonders wichtig erachtet er die Auflösung der Grenzen zwischen Innen und Außen und die Situation des Beobachtetseins.⁵⁷ Es ist nach ihm allerdings nicht zu entscheiden, ob nun Kafka so schreibt, wie er träumt oder so träumt, wie er schreibt. Obwohl der Traum für Kafka vorbildlich ist, weil er für ihn sowohl die „quasi-automatische Produktion“ als auch die „amimetische, gleichnishafte Rede“ modelliert, wird er von Engel nicht einseitig verabsolutiert.⁵⁸ Während er dessen Relevanz immer wieder betont, verweist er zugleich auf den Systemcharakter, auf die strenge motivliche und semantische Geschlossenheit der Werke, die in den Traumaufzeichnungen keine Entsprechung haben. Angesichts der nachfolgenden Werkanalysen sind beide Aspekte von gleichem Belang. Die eigentümliche Subjekt-Objekt-Struktur des Traums wird, so eine grundlegende These der vorliegenden Arbeit, durch das Konstruktionsprinzip der Kafkaschen Erzählwelten gleichsam abgebildet: Wie der Träumende sich selbst im Traum sieht und zugleich die Traumgeschehnisse erträumt, so erzeugt quasi der Protagonist die Figuren und die Textweltgeschehnisse, die auf diese Weise als Projektion seines Inneren, als das ‚Theater des Selbst‘ erscheinen. Dies geschieht jedoch nicht traumhaftalogisch, sondern wird auf Grund der inneren Notwendigkeit, der Aufbau-logik der jeweiligen Erzählwelt bestimmt und durch ein System motivlicher Zusammenhänge festgelegt.

⁵⁷ Vgl. Engel 2006, S. 253. Parallel mit Engels Gedankengang läuft auch Hiebels Argumentation. Bei ihm spielt zwar Freuds *Traumdeutung* eine wichtige Rolle, wenn er das „primär assoziative Verfahren“ betont, das das traumlogische Komponieren Kafkas kennzeichnet: „Wie im Traum werden (private wie öffentliche) Ereignisse in Metaphern übersetzt, werden solche Metaphern miteinander verschaltet oder verdichtet, wenn ihnen Analoges zu Grunde liegt, werden metonymische Verschiebungen und Entstellungen zum Zweck der Chiffrierung vorgenommen, werden räumliche und zeitliche Ordnungen umgestellt oder aufgehoben.“ S. Hiebel, Hans H.: *Der Proceß / Vor dem Gesetz*. In: Bettina von Jagow / Oliver Jahraus (Hg.): *Kafka-Handbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 456-476 hier 457. (Im Folgenden als KHb 2008 abgekürzt.)

⁵⁸ Engel 1998, S. 253.

2 Inszenierungen des Selbst: *Das Urteil*

Niemand kann verlangen, was ihm im letzten Grunde schadet. Hat es beim einzelnen Menschen doch diesen Anschein – und den hat es vielleicht immer – so erklärt sich dies dadurch, daß jemand im Menschen etwas verlangt, was diesem jemand zwar nützt, aber einem zweiten jemand, der halb zur Beurteilung des Falles herangezogen wird, schwer schadet. Hätte sich der Mensch gleich anfangs, nicht erst bei der Beurteilung auf Seite des zweiten jemand gestellt, wäre der erste jemand erloschen und mit ihm das Verlangen.⁵⁹

2.1 Zum Stand der Forschung

Die nachfolgende Interpretation strebt keine komplexe und umfassende Analyse von Kafkas Erzählung an. Sie konzentriert sich auf ein einziges Problem, auf die Deutung der Rolle der Figuren, wobei neben Georgs vor allem die Rolle des Vaters und des Freundes untersucht wird. Die Wichtigkeit dieser Frage, wie später noch zu zeigen sein wird, ergibt sich in erster Linie aus der Erzählung selbst, wird aber mittelbar auch von Kafka in seiner Tagebucheintragung vom 11. Februar 1913 mitsuggestiert:

Der Freund ist die Verbindung zwischen Vater und Sohn, er ist ihre größte Gemeinsamkeit. Allein bei seinem Fenster sitzend wühlt Georg in diesem Gemeinsamen mit Wollust, glaubt den Vater in sich zu haben und hält alles bis auf eine flüchtige traurige Nachdenklichkeit für friedlich. Die Entwicklung der Geschichte zeigt nun, wie aus dem Gemeinsamen, dem Freund, der Vater hervorsticht und sich als Gegensatz Georg gegenüber aufstellt, verstärkt durch andere kleinere Gemeinsamkeiten nämlich durch die Liebe, Anhänglichkeit der Mutter durch die treue Erinnerung an sie und durch die Kundschaft, die ja der Vater doch ursprünglich für das Geschäft erworben hat. Georg hat nichts, die Braut, die in der Geschichte nur durch die Beziehung zum Freund, also zum Gemeinsamen, lebt, und die, da eben noch nicht Hochzeit war, in den Blutkreis, der sich um Vater und Sohn zieht, nicht eintreten kann, wird vom Vater leicht vertrieben. Das Gemeinsame ist alles um den Vater aufgetürmt, Georg fühlt es nur als Fremdes, Selbständiggewordenes, von ihm niemals genug Beschütztes, russischen Revolutionen Ausgesetztes, und nur weil er selbst nichts mehr hat, als den Blick auf den Vater, wirkt das Urteil, das ihm den Vater gänzlich verschließt so stark auf ihn.⁶⁰

Obwohl Kafka, auf eine ihn kennzeichnende Weise, diese Behauptungen wenig später mit dem Satz „Das »Urteil« ist nicht zu erklären” in seinem Brief an Felice Bauer am 10. Juni 1913 scheinbar in Frage stellt, wiederholt er letztlich im selben Schreiben die oben zitierte Tagebucheintragung in variierten Form:

⁵⁹ Kafka, Franz: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, (= Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe) S. 130; im weiteren zitiert mit der Sigle N II.

⁶⁰ Kafka, Franz: Tagebücher. Textband. Hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, S. 491-492. (= Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe) Im Folgenden mit der Sigle T und Seitenzahl zitiert.

Die Geschichte steckt voll Abstraktionen, ohne daß sie zugestanden werden. Der Freund ist kaum eine wirkliche Person, er ist vielleicht eher das, was dem Vater und Georg gemeinsam ist. Die Geschichte ist vielleicht ein Rundgang um Vater und Sohn, und die wechselnde Gestalt des Freundes ist vielleicht der perspektivische Wechsel der Beziehungen zwischen Vater und Sohn.⁶¹

Die Verdeutlichung der Figurenkonstellation hat tiefgreifende Folgen im Hinblick auf die Gesamterklärung von *Das Urteil*, mit ihrer Hilfe kann u. a. die vieldiskutierte Schuldfrage umgedeutet und die schwerverständliche Urteils- und Todesszene der Erzählung in neues Licht gerückt werden. Diesem Vorhaben entsprechend können aus der nahezu unüberschaubaren Fachliteratur – *Das Urteil* gehört doch zu den meistinterpretierten Erzählungen Kafkas – nur Arbeiten herangezogen werden, die unmittelbar mit dem Gegenstand der nachfolgenden Analyse, der Untersuchung der Figurenkonstellation, verbunden sind.⁶² In dieser Hinsicht ist zunächst das Konzept von Jürgen Demmer zu nennen, nach dem die Geschichte eng mit Kafkas Lebenswirklichkeit verknüpft ist: In ihr „veranschaulicht sich Kafka (...) seine Befürchtung, daß sein Versuch, in seiner Beziehung zu Felice Bauer sein Schreiben mit der Ehe zu vereinen und dadurch gegenüber seinem Vater selbständig zu werden, an seinem Vater scheitert“.⁶³ Der Lebensweg von Bendemanns Jugendfreund stellt nach Demmer Kafkas Lebensweg und Lebensweise als Schriftsteller dar, dementsprechend wird in Bendemanns Verhältnis zu seinem Freund der Konflikt zwischen zwei Lebenswegen in einem Menschen, Kafkas Konflikt zwischen seinem Beruf und seinem Schriftstellerdasein veranschaulicht. Im Gegensatz zu den Werturteilen der früheren Forschung⁶⁴ geht Demmer davon aus, „daß Georg und sein Freund zwar voneinander verschieden, aber gleichrangig sind und daß eben darin der Konflikt besteht, da Kafka sich in Georgs Verhältnis zu seinem Freund seinen Konflikt zwischen Erfüllung seines Lebens in einer Ehe und der ihr gleichrangigen im Schreiben und seinen Versuch, sie miteinander zu

⁶¹ Kafka, Franz: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hrsg. von Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998, S. 396-397.

⁶² Für einen Überblick über die Forschung vgl. Beicken, Peter U.: Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt am Main: Athenäum, 1974, S. 241- 250; Neumann, Gerhard: Franz Kafka: *Das Urteil*. Text, Materialien, Kommentar. München: Hanser, 1981, S. 188-219 sowie Palm, Christine: „Wir graben den Schacht von Babel“ oder Kafkas „Urteil“. Versuch einer semasiologisch-textlinguistischen Analyse. Uppsala: Almqvist & Wiksel, 1989, S. 9-35 und Hiebel, Hans Helmut: Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka. München: Fink, 1989, S. 117-119.

⁶³ Demmer, Jürgen: Franz Kafka. Der Dichter der Selbstreflexion. Ein Neuanatz zum Verstehen der Dichtung Kafkas. Dargestellt an der Erzählung „Das Urteil“. München: Fink, 1973, S. 186.

⁶⁴ Vgl. z. B. Ryan, Lawrence: „Zum letztenmal Psychologie!“ Zur psychologischen Deutbarkeit der Werke Franz Kafkas. In: Paulsen, Wolfgang (Hg.): Psychologie in der Literaturwissenschaft. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1971, S. 157-173. Nach Ryan hat der Freund die richtigere Entscheidung getroffen, indem er auf Ehe und geschäftliche Erfolge verzichtend seine Unabhängigkeit bewahrt und deshalb als positives Gegenbild des untergehenden Bürgersohnes zu betrachten ist.

vereinbaren, vergegenwärtigt.“⁶⁵ Binders Kommentar hingegen setzt sich grundsätzlich mit dem Vater-Sohn-Verhältnis auseinander und betrachtet die Erzählung als eine Familiengeschichte.⁶⁶ Die Beziehung der beiden Freunde wird dem Generationenkonflikt untergeordnet, den Binder neben literarischen Parallelen auf Kafkas eigene Lebensproblematik, auf das ambivalente Verhältnis zu seinem Vater zurückführt. Von Kafkas Selbstdeutung ausgehend begreift er den Freund als eine Abstraktion, „in der die verschiedenen Aspekte der Vater-Sohn-Beziehung zusammengefaßt sind“.⁶⁷ Der Freund ist nach Binder keine einheitliche Gestalt, sondern vielmehr eine Beziehungsfunktion. Er repräsentiert für Georg eine noch in ihm lebende Existenzmöglichkeit, die er im Laufe der Geschichte durch Geschäftsaufschwung und Heirat zu überwinden sucht. Eine wichtige Beobachtung Binders, mit der er seine Hypothese der Familiengeschichte zu rechtfertigen sucht, bezieht sich auf die dynamische Wechselbeziehung der Kräfteverhältnisse innerhalb der Familie, wonach „jede Stärkung der Position des Vaters eine Schwächung des Sohnes nach sich ziehen muß und umgekehrt“.⁶⁸ Unter einem anderen Aspekt wird diese Problematik in der nachfolgenden Interpretation noch eingehend zu behandeln sein.

Der Vater-Sohn-Konflikt wird aus anderer Sicht in den Mittelpunkt einer neueren Untersuchung gestellt. Nach Oliver Jahraus kann die Geschichte bis zum Todesurteil als ein kommunikativer Konflikt zwischen Vater und Sohn gelesen werden. Nach diesem Wendepunkt wird jedoch auch im Rückblick klar, dass es sich von vornherein um eine „modellhafte Szene eines innerfamiliären Machtkampfes auf Leben und Tod“ handelt.⁶⁹ Auf jedem Gebiet der bürgerlichen Existenz, in ihrem erotischen, ökonomischen und sozialen Bereich, geht es gleichermaßen um den Erwerb von Macht. In diesem Sinne fungiert die Heirat laut Jahraus als die erotische Entmachtung des Vaters, da er dadurch seine frühere paternale Machtposition einbüßt. Auch den Figurenkonstellationen, die in triadischen Strukturen rekonstruiert werden, liegt in diesem Ansatz das Prinzip der Macht zugrunde. Als Beispiele werden die Dreiergruppen Vater-Georg-Braut, Georg-Braut-Freund und Georg-Vater-Freund angeführt, wobei die jeweils dritte Figur das Verhältnis der beiden anderen problematisiert. In der ersten Triade, um hier nur eine Konstellation darzulegen, bedeuten die „Braut einerseits und der Vater andererseits (...) für Georg Macht oder Ohnmacht. Heirat oder Verunmöglichung der Heirat bedeutet für Georg einerseits bzw. für den Vater

⁶⁵ Demmer 1973, S. 139.

⁶⁶ Vgl. Binder, Hartmut: Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München: Winkler Verlag, 1975, S. 123-152.

⁶⁷ Binder 1975, S. 124.

⁶⁸ Binder 1975, S. 125.

⁶⁹ Jahraus, Oliver: Das Urteil. In: KHb 2008, S. 409-420, hier S. 414.

andererseits Macht oder Ohnmacht.“⁷⁰ Mit der Einführung der Figur des Freundes wird jedoch das Problem komplexer. Die Existenz des Freundes macht auf den ersten Blick das Verhältnis Georgs zu seiner Braut wie auch zu seinem Vater problematisch. In Wirklichkeit ist es aber „nicht der Freund, der diese Macht besitzt, diese Macht kommt der Instanz des Freundes erst zu, indem er von der Braut, dann aber vor allem vom Vater entsprechend funktionalisiert wird.“⁷¹ Dementsprechend begreift Jahraus den Freund als eine „Funktion (...), Machtverhältnisse offenzulegen und zu dynamisieren“, womit er zu rechtfertigen sucht, dass Georg und der Freund „unterschiedlichen Realitätsstatus“ haben, was für ihn auch aus Kafkas Tagebucheintragung eindeutig hervorgeht.⁷² Ohne die Relevanz der Machtproblematik allgemein in Frage zu stellen, scheint der Versuch, die Erzählung in ihrer ganzen Komplexität als „Modellfall eines Machtapparates“ oder als „eine Analyse sozialer Macht und sozialer Machtkämpfe“ zu betrachten, eine einseitige Annäherung darzustellen.⁷³

Die Vater-Sohn-Problematik hat bereits Sokel in seiner frühen Monographie über Kafka thematisiert. Für ihn handelt *Das Urteil* „von Georgs unbewusstem Verrat an seinem Vater und seinem Freund.“⁷⁴ Während Jahraus in der Erzählung einen sozialen Machtkampf sieht, wird sie von Sokel als Darstellung eines inneren Kampfes gelesen, in dem der Freund mit seiner einsamen, asketischen Lebensweise Georgs „reines Ich“ repräsentiert⁷⁵ und, mit dem Vater vereint, das weltliche, ‚verlobte‘ Ich besiegt. Die Kafkasche Seelenlandschaft, wie sie sich in *Das Urteil* manifestiert, ist laut Sokel „der Urwelt der Freudschen Metaphorik, der Welt von TOTEM UND TABU, ganz nahe benachbart (...). Hier wird der »Ödipuskomplex« aus Metaphorik und Phantasie zur kulturellen Wirklichkeit. (...) Der Vater herrscht gigantisch und »riesenhaft« in der Welt. Für den Sohn dieses Riesenvaters gibt es nur zwei Möglichkeiten: Flucht oder Kampf.“⁷⁶ Georg und sein namenloser Jugendfreund repräsentieren für Sokel diese Möglichkeiten. In der Rebellion gegen den Vater zeigt sich Georgs bewusster Wille, der von seinem „nach Bestrafung und Auslöschung“⁷⁷ strebenden unbewussten Willen letztlich verdrängt wird. Durch die Heirat sucht er sich ja von seiner kindlichen Unterordnung zu befreien, doch verlangt er mit dem Besuch bei dem Vater indirekt nach dessen Urteil über seinen Versuch. In diesem widersprüchlichen Verhalten verrät sich Georgs innere Spaltung, seine eigentliche ‚Schuld‘, worauf die Verurteilung

⁷⁰ Jahraus 2008, S. 416.

⁷¹ Jahraus 2008, S. 417.

⁷² Ebenda

⁷³ Ebenda

⁷⁴ Sokel 1983, S. 48.

⁷⁵ Ebenda.

⁷⁶ Sokel 1983, S. 64.

⁷⁷ Sokel 1983, S. 82.

zurückzuführen ist. In Hans H. Hiebels konsequent psychoanalytischer Analyse wird der Freund als Georgs *alter ego* angesehen.⁷⁸ Der Brief über seine Verlobung soll ein Zeichen der Emanzipation sein, aber er ist auch nach Hiebel zugleich Verrat am Freunde, am eigenen Kindsein. Dies ist der Grund, warum sich der Vater – als Imago des Über-Ichs – gegen Georg erhebt und ihn zum Tode verurteilt. Der schwer verständliche Gehorsam Georgs, der das ausgesprochene Urteil gleich auch ausführt, „entlarvt die Emanzipation, die ›Kündigung‹ des Kindseins Georg Bendemanns als Schein. Indiz dessen war schon, dass Georg den entscheidenden Brief »nur ein wenig aus der Tasche« (...) zog und vor seiner Absendung sich erst der Zustimmung der väterlichen Autorität versichern musste“.⁷⁹ Wie auch dieses Beispiel zeigt, sind die Subjekte für Hiebel keine selbständigen Figuren, ihre Handlungen werden durch unbewusste Motive gelenkt, die sie selber nicht begreifen. Unterdessen ist es durchaus möglich, dass etwa

„der »richtende« Vater von den geheimgehaltenen Gedanken wie auch von den unbewußten Motiven des Sohnes mehr zu wissen [scheint] als dieser selbst. Aber auch des Vaters Beweggründe bleiben unausgesprochen, d.h., auch er handelt unbewußt, aber weniger im Sinne einer selbständigen Person als vielmehr im Sinne einer Projektion Georgs, einer lebendig gewordenen Imago Georgs“.⁸⁰

In diesem Sinne sind Kafkas Figuren auch für Hiebel „durch eine Ich-Spaltung, eine Spaltung von bewußtem und unbewußtem Handeln“⁸¹ charakterisiert. Wie aus der Analyse hervorgeht, repräsentieren der „kindliche“ Freund und Georg, der sich zu emanzipieren sucht, eine ihrer Erscheinungsformen.

Auch Thomas Anz geht in seiner Untersuchung der Erzählung von psychoanalytischen Prämissen aus⁸² und will vor allem „die familialen Beziehungen zwischen Vater, Sohn und Mutter mitsamt jener Mischung von Liebe, Hass, Schuldbewusstsein und Bestrafungsphantasie“ analysieren, die für „das ödipale Drama kennzeichnend sind.“⁸³ Seine Deutung versteht Georg Bendemann und den Jugendfreund als Partial-Ichs einer Sohn-Figur und auch die Verlobte und die Mutter werden als Aufspaltungen einer Figur aufgefasst. Eine ödipale Konstellation entsteht für Anz dadurch, dass man „die Beziehung des Sohns zur Verlobten als Verschlüsselung der begehrten Beziehung zur geliebten Mutter“ interpretiert.⁸⁴

⁷⁸ Siehe Hiebel 1989, S. 115-123 und Hiebel, Hans H.: Franz Kafka: Form und Bedeutung. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999, S. 37-46.

⁷⁹ Hiebel 1989, S. 121.

⁸⁰ Hiebel 1989, S. 115.

⁸¹ Hiebel 1989, S. 121.

⁸² Anz, Thomas: Praktiken und Probleme psychoanalytischer Literaturinterpretation – am Beispiel von Kafkas Erzählung *Das Urteil*. In: Jahraus / Neuhaus 2002, S. 126-151.

⁸³ Anz 2002, S. 132.

⁸⁴ Anz 2002, S. 134.

In diesem Falle löst das unschuldige Begehren nach der Mutter den Widerstand des Vaters aus. Seine „übermächtige, strafende Autorität implantiert in das Kind ein Schuldbewusstsein, dem das Begehren als teuflische Tat erscheint, für die es die Strafe des Todes verdient. *Das Urteil* erscheint so als eine Variation des *Ödipus*- oder des *Hamlet*-Dramas.“⁸⁵ Obwohl textuell auch diese Annahme kaum zu belegen ist, noch schwerer lassen sich Anz’ Überlegungen verfolgen, wenn er die Geschichte „als Darstellung eines Konflikts zwischen hetero- und homosexuellen Wünschen“ Georgs, als eine „Geschichte auch von den Schwierigkeiten eines in seiner Geschlechtsidentität unentschiedenen Mannes“ zu erklären sucht.⁸⁶ Fraglich ist unter anderem, ob man Sätze wie „Glaubst du, ich hätte dich nicht geliebt“⁸⁷ oder „Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt“ (D 61) unbedingt als Liebesbeziehung mit latent homoerotischen Komponenten zwischen Vater und Sohn oder als inzestuöse Wünsche des Sohnes gegenüber der Mutter auszulegen hat.⁸⁸ Die homoerotische Komponente, die „libidinöse Verbindung“ in der Vater-Sohn-Beziehung wird auch in Rainer J. Kaus’ psychoanalytischer *Urteil*-Interpretation hervorgehoben.⁸⁹ Nach ihm geht es allerdings in der Geschichte nicht um den »normalen« Machtkampf von Vater und Sohn um die Mutter, das heißt nicht um die »übliche« ödipale Rivalität. Die Machtthematik soll in seiner Auffassung aus der zerbrochenen Liebe zwischen Vater und Sohn erfolgen. Dabei repräsentiert die Figur des Freundes, eine psychische Realität, die Gemeinsamkeit zwischen Georg und dem Vater, eine „libidinöse Verbindung zwischen ihnen“.⁹⁰ Damit wird jedoch eine Annahme formuliert, die einerseits leicht zu gewagten und unbegründeten Spekulationen führt und andererseits der Geschichte ein willkürliches Erklärungsmodell aufzwingt.

Mehr verwandt ist mit meinem Herangehen die textzentrierte Annäherung von Imke Meyer, insofern sie Kafkas *Urteil* unter dem Gesichtspunkt des Identitätsproblems untersucht. Statt auf Erklärungsmodelle außerhalb der Erzählung zurückzugreifen und den Vater-Sohn-Konflikt der Geschichte auf Kafkas Biographie zu beziehen, will sie zeigen, dass es sich vielmehr um einen inneren Konflikt Georg Bendemanns handelt, indem sein Versuch, mittels der Sprache eine Identität „von sich selbst zu entwerfen und auch zu kommunizieren,

⁸⁵ Ebenda

⁸⁶ Anz 2002, S. 135.

⁸⁷ Kafka, Franz: Drucke zu Lebzeiten. Textband. Hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, (= Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe) S. 58; im Folgenden mit der Sigle D und Seitenzahl zitiert.

⁸⁸ Vgl. dazu Anz 2002, S. 136 bzw. S. 134.

⁸⁹ Kaus, Rainer J.: Literaturpsychologie und Literarische Hermeneutik. Sigmund Freud und Franz Kafka. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004. Zu *Das Urteil* siehe S. 229-282.

⁹⁰ Kaus 2004, S. 240.

fehlschlägt”.⁹¹ In seinen Briefen an den Freund strebt nämlich Georg jahrelang danach, ihm eine Art Ich-Fiktion, ein „statisches wie eindeutiges Bild” von sich zu vermitteln, da er offenbar außer Stande ist, sein Selbstbild der „veränderten sozialen Realität und damit seiner *de facto* veränderten sozialen Rolle anzupassen”.⁹² Laut Meyer fungieren der Freund und der Vater in diesem Selbstfiktionsspiel als Spiegel, die das von Georg entworfene Bild reflektieren und dies dadurch für ihn als real erscheinen lassen. Die von vielen Interpreten für zentral gehaltene Vater-Sohn-Szene macht sichtbar und verdeckt zugleich, dass „der aufgrund seiner inneren Widersprüche von vornherein zum Kollaps verurteilte Selbstentwurf des Protagonisten”⁹³ als Prämisse bereits im ersten Teil angelegt ist: „Georgs physische Selbstexekution am Ende der Erzählung kann deshalb gelesen werden als ein bloßes Vollziehen dessen, was auf sprachlicher Ebene schon immer vollzogen war.”⁹⁴ Die vorliegende Arbeit lässt sich in zwei Bezügen mit Meyers Herangehen verbinden: Auch hier werden die Geschehnisse nicht aufgrund von Erklärungsinstanzen begründet, die außerhalb der Textwelt liegen, und auch hier wird Georgs Tod nicht auf äußere Anlässe zurückgeführt. Während jedoch nach Meyer der Fehler von Georg im „Ignorieren der Prozesshaftigkeit seiner eigenen (...) Existenz” besteht,⁹⁵ wobei er den Freund und den Vater als Projektionsfläche des eigenen statischen Seins braucht, kann man umgekehrt davon ausgehen, dass gerade das Erkennen dieser Prozesshaftigkeit durch Georg im Erzählverlauf thematisiert wird. Es handelt sich darum, dass die Prozesshaftigkeit seiner Existenz in den verschiedenen Figuren, so u. a. in dem Freund und dem Vater, abgebildet wird. Wie sich dies konkret realisiert, wird in dem Ansatz von Kurz, der mit der hier vertretenen Ansicht am meisten verwandt ist, beleuchtet.⁹⁶ Nach Kurz besteht nicht nur zwischen Georg und dem Freund ein „besondere[s] Korrespondenzverhältnis” (D 47) – schon die sprachliche Formulierung deutet eine gewisse Ambiguität an –, sondern auch zwischen dem Freund und dem Vater, der sich dessen Vertreter nennt. Georg benimmt sich gegenüber beiden in ähnlicher Weise, hinter seiner scheinbaren Anteilnahme und Fürsorglichkeit verbirgt sich ein verdeckter Kampf, eigentlich der Versuch, den Freund und den Vater als Repräsentanten der Sphäre des Todes in sich selbst zu unterdrücken. Gegenüber ihrer weltablehnenden Haltung steht Georgs Entscheidung für die Welt, die sich vor allem in seinem Heiratswunsch äußert. In der zentralen Szene der

⁹¹ S. Meyer, Imke: *Jenseits der Spiegel kein Land. Ich-Fiktionen in Texten von Franz Kafka und Ingeborg Bachmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 7.

⁹² Meyer 2001, S. 7 und S. 65.

⁹³ S. Meyer 2001, S. 44.

⁹⁴ Meyer 2001, S. 7.

⁹⁵ Meyer 2001, S. 45.

⁹⁶ Zu den Einzelheiten siehe Kurz 1980, S. 167-172.

Begegnung, in „der drängenden Gegenwart des Vaters“, fühlt er sich jedoch „ganz verloren“,⁹⁷ seine Todessehnsucht wird bald durch das Urteil „aus aller Unterdrückung“⁹⁸ gerissen und erfüllt. Georg, der Freund und der Vater bilden nach Kurz eine „Konfiguration“, ein „Gemeinsames“, und doch bleiben sie getrennt voneinander: „Es ist ein Theater des Selbst, das den Tod verdrängt und doch begehrt.“⁹⁹

2.2 Versuch einer Erklärung

Im Folgenden wird ein Erklärungsansatz umrissen, der sich, wie bereits angedeutet, vor allem auf die Dynamik der im Erzählverlauf ständig wechselnden Figurenkonstellationen konzentriert. Ausgegangen wird von der Hypothese, dass der gesamte Verlauf der Geschichte grundsätzlich durch eine einzige Figur, den Protagonisten Georg Bendemann bewegt und gelenkt wird. Die sonstigen Figuren, wie zum Beispiel der Jugendfreund, der Vater oder die Braut, stellen keine selbstständigen Existenzen der narrativen Welt dar, sie sind eher nur als figurale Repräsentanten eines inneren Wandlungsprozesses von Georg anzusehen. Damit schließt sich der hier skizzierte Interpretationsversuch jener Forschungsrichtung der Kafka-Philologie an, die die Figuren als Projektionen von Georgs unterschiedlichen Aspekten begreift.¹⁰⁰ Da sie jedoch in der Erzählwelt Namen besitzen und Gestalt annehmen, so dass sie für den Leser ähnlich realistisch wie Georg selbst erscheinen, ist die Richtigkeit einer solchen Annahme, die sie als Manifestationen von Georgs ständig wandelnden Einstellungen zu der Welt betrachtet, nicht leicht einzusehen.¹⁰¹ Würde man jedoch den umgekehrten Weg wählen und diese Gestalten ausschließlich als selbstständig existierende Figuren der Erzählwelt ansehen, dann stieße man unausweichlich auf Widersprüche, die kaum aufgehoben werden könnten und eine sinnvolle und kohärente Anordnung der Erzählung von vornherein vereiteln würden.¹⁰² Man erfährt z. B., dass der Freund zu Hause mit dem geschäftlichen Erfolg

⁹⁷ Kurz 1980, S. 170.

⁹⁸ Kurz 1980, S. 171.

⁹⁹ Kurz 1980, S. 172.

¹⁰⁰ Es sei hier angemerkt, dass die vorliegende Arbeit, trotz mancher terminologischen Überschneidungen mit der Begrifflichkeit psychologischer bzw. psychoanalytischer Analysen, methodisch in keiner Verwandtschaft zu solchen Ansätzen steht. Vielmehr handelt es sich darum, die unterschwellige Einheit der verschiedenen Figuren auf motivisch-struktureller Basis zu begründen.

¹⁰¹ Dieses Problem sucht Engel mit seinem onirischen Erzählmodell aufzuheben. Demnach sollten viele von Kafkas Texten semiotisch „Innenwelten entfalten“, wobei sie erzähllogisch „als Außenwelten markiert“ werden. S. Engel 2006, S. 253.

¹⁰² Gegen die in vorliegender Arbeit vertretene methodologische Position spricht Zellers These, in der sie behauptet, „daß Kafkas Texte zu den nicht-kohärenten Texten gehören und daß deshalb die symbolische

unzufrieden war und deshalb „vor Jahren schon nach Rußland sich förmlich geflüchtet hatte“ (D 43). Nach einer ersten glücklichen Phase schien aber das Geschäft auch in Rußland „zu stocken“. Ist dem aber so, dann ist kaum verständlich, dass er Georg mehrmals dazu zu überreden sucht, ihm ins Ausland zu folgen, wo es ihm selber nicht besonders gut geht. Nicht weniger unverständlich ist – wie in der Forschung immer wieder darauf hingewiesen wird –, warum der Vater Georg zum Tode verurteilt und vor allem warum er dieses Todesurteil an sich gleich auch vollstreckt.¹⁰³ Wichtig ist dabei auch zu beachten, dass es sich in der Geschichte, wie schon eingangs betont, um keine statischen Figuren handelt, die von Anfang an in unveränderter Form festgelegt sind, d. h. von Anfang bis Ende die gleiche Rolle spielen bzw. denselben Wert besitzen. Die Relevanz der Figuren wächst oder sinkt, ihre Wertzugehörigkeit verschiebt sich, ihre Eigenschaften ändern sich im Verlauf der Erzählung dementsprechend, wie diese Änderungen Georgs ständig wechselnden Vorstellungen und unausgesprochenen Wünschen am ehesten entsprechen.

Lektüre, welche die Kohärenz herbeizuführen sucht, fragwürdig ist, ja die Spezifität des Textes zerstört.“ Siehe Zeller, Rosmarie: Kafkas „Urteil“ im Widerstreit der Interpretationen. In: Vosskamp, Wilhelm / Lämmert, Eberhard (Hg.): *Zwei Königskinder? Zum Verhältnis von Literatur und Literaturwissenschaft*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986, S. 174-182, hier S. 176.

¹⁰³ Vgl. z. B. Neumann 1981, S. 188-197; Hecker, Axel: *An den Rändern des Lesbaren. Dekonstruktive Lektüren zu Franz Kafka: Die Verwandlung, In der Strafkolonie und Das Urteil*. Wien: Passagen-Verlag, 1998, S. 122 und 136-137 und Gray, Richard T.: *Das Urteil – Unheimliches Erzählen und die Unheimlichkeit des bürgerlichen Subjekts*. In: Müller, Michael (Hg.): *Franz Kafka. Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 2003, S. 11-41, hier S. 13. Ronald Speirs setzt sich in seinem Beitrag mit den häufigsten Antworten der Forschung kritisch auseinander. Gegen die von einigen frühen Rezensenten vertretene These, nach der in der Erzählung der ausbrechende Wahnsinn geschildert wird, argumentiert er wie folgt: „Aber weder war Kafka selber geisteskrank noch enthält die Erzählung eine im medizinischen Sinne plausible Darstellung eines seelischen Zusammenbruchs, denn so schlagartig wird kein anscheinend ganz gesunder, wenn auch besorgter junger Mann zu einem psychotischen Selbstmörder gemacht. Schon bei diesem ersten Interpretationsansatz wird also eine allgemeine Frage akut, die jede Deutung zu beantworten hat, die Frage nämlich nach dem Verhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit.“ Vgl. Speirs, Ronald: »Das Urteil« oder die Macht der Schwäche. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Franz Kafka. Text + Kritik-Sonderband. 2. gründlich überarbeitete Auflage*. München: edition text + kritik, 2006, S. 93 –108, hier S. 93. Der ödipalen Interpretation der Geschichte, die zu Beginn des Kapitels auch in der vorliegenden Arbeit behandelt wurde, setzt er u.a. entgegen, dass es trotz unleugbarer „Ähnlichkeit zwischen bestimmten Elementen der Erzählung und Freuds Theorie des ödipalen Komplexes“ keine Entsprechung für den Freund in Freuds Schema gibt, „während das Urteil des Vaters sich nicht nur auf die angebliche Schändung der Mutter bezieht, sondern auch auf Georgs Betrug an seinem Freund“. (Speirs 2006, S. 94.) Nach Speirs bedeutet „die Unwahrscheinlichkeit des katastrophalen Ausgangs“ auch für jene Erklärungen ein großes Problem, die die Geschichte „als ein Stück Gesellschaftskritik [...] deuten, als Denunzierung des hohlen bürgerlichen Leistungs- und Besitzethos, als Kritik der in der patriarchalischen Familienstruktur erzeugten Doppelbindung von Gehorsam und Emanzipation, als Illustration der sprachlichen Mechanismen von Machtausübung“. S. Speirs 2006, S. 95. Gegen Kommentare, die die Erzählung auf Kafkas Biographie bzw. auf seinen Konflikt zwischen Leben und Schreiben zurückführen und den Freund als Repräsentanten des geistigen Menschen, des Schriftstellers in Kafka auffassen, bringt er die Einwände vor, dass es im Text keine „Beweise für die Gleichung Freund-Schriftsteller“ gibt und der alte Bendemann eben den im Geschäft erfolgreichen Georg verurteilt. S. Speirs 2006, S. 96. Religiösen Auslegungen, die den Vater als „Verkörperung göttlicher oder patriarchalischer Autorität“ auffassen, hält er kritisch vor, dass in ihnen „die offenkundige Schadenfreude und Hinterhältigkeit des rachsüchtigen alten Mannes einfach verdrängt oder wegrationalisiert wird.“ (Ebenda.) Inwieweit Speirs' eigene Konzeption über die Geschichte mit dem hier unternommenen Erklärungsversuch in Einklang zu bringen ist, soll später gezeigt werden.

2.2.1 Dynamik der Figuren

Die oben dargestellte Problematik soll im Folgenden anhand einiger Textbeispiele verdeutlicht werden, wobei zunächst nur deren unmittelbare Kontexte beachtet werden. Stillschweigend wird in vielen Interpretationen die Figur von Georgs Jugendfreund als eine Konstante, als ein unverändert-abstrakter Bezugs- und Orientierungspunkt betrachtet, obwohl dieser in der Geschichte nur in Georgs Erzählungen bzw. in seinen Dialogen mit dem Vater erscheint und seine ‚Persönlichkeit‘ daher allein durch Georg und den Vater geprägt und ihren (ungeäußerten) Interessen, Zielen und Wünschen entsprechend verwendet wird.¹⁰⁴ Es geht natürlich nicht darum, dass seine gewandelten Lebensumstände in den einzelnen Deutungen nicht erkannt würden. Eher handelt es sich darum, dass er trotz der offensichtlichen Änderungen auf der Ereignisebene seine strukturelle Position und Rolle zwischen Vater und Sohn von Anfang an unverändert bewahrt. Ähnlich ergeht es dem Vater, auch er bleibt in vielen Analysen derselbe Vater, obwohl er sich in den verschiedenen Phasen der Geschichte demgemäß ändert, wie dies Georgs Vorhaben, latente Wünsche bzw. sein Verhältnis zu Leben und Welt verlangen. Oft wird darüber hinaus der Vater-Sohn-Konflikt, nahezu immer auf Kafkas Biographie zurückgreifend, als eine vorgegebene und unvermeidliche, zwischen dem tyrannischen Vater und dem unterdrückten Sohn gleichsam notwendig bestehende Auseinandersetzung, auch auf den Vater-Sohn-Dialog, die zentrale Szene der Erzählung, übertragen.¹⁰⁵ Unberücksichtigt bleibt dabei jedoch, dass der Vater nicht dieselbe Beziehung zu Georg als Kind und Erwachsener hat, nicht dieselbe Rolle in der Geschäfts- und Privatsphäre bzw. vor und nach dem Tod der Mutter spielt, und sich auch sein Verhältnis zu dem Freund entscheidend verändert.¹⁰⁶ Es darf auch in diesem Fall nicht vergessen werden, dass der Vater – ähnlich allen anderen Figuren – jeweils nur einen Aspekt von Georgs Selbst repräsentiert, immer einen solchen, der sich Georgs eigener Wandlung zwischen Anfangs- und Endpunkt der Geschichte am ehesten eignet. Diese gegensätzliche Doppelheit oder Mehrschichtigkeit von Georgs Persönlichkeit zeigt sich vor allem in seiner Ungewissheit, die

¹⁰⁴ Vgl. dazu u. a. Demmer 1973 und Binder 1975, nach denen Georg und sein Freund gegensätzliche Lebensmodelle darstellen. In diesem Zusammenhang ist Jahraus’ Bemerkung hervorzuheben, nach der der Freund in der Erzählung „nicht als Figur, sondern nur als Thema auftritt], als Thema des Gesprächs zwischen Sohn und Vater, in dessen Verlauf ein für den Sohn tödlicher Vater-Sohn-Konflikt entsteht“. Vgl. Jahraus 2008, S. 412. Auch Monika Ritzer hat unlängst darauf hingewiesen, dass die gegensätzlichen Bilder, die Georg bzw. der Vater von dem Freund zeichnen, „gleichermaßen mentale Funktionen [sind]“. Vgl. Ritzer, Monika: *Das Urteil*. In: KHB 2010, S. 152-163, hier S. 155.

¹⁰⁵ Vgl. z. B. Demmer 1973, S. 148. und Binder 1975, S. 124-126.

¹⁰⁶ Hier sei nur daran erinnert, dass der Vater früher – zumindest nach Georg – eine Abneigung gegen den Freund empfand, den er aber jetzt als einen „Sohn nach [s]einem Herzen“ (D 56) bezeichnet.

seine eigentlichen Absichten, sein rationales Vorhaben von Zeit zu Zeit in Frage stellt bzw. untergräbt. Solche Verunsicherungen Georgs signalisieren zum Beispiel gleich zu Beginn der Erzählung die Verschließung des Briefes an den Freund „in spielerischer Langsamkeit“ (D 43) oder auch seine Unentschiedenheit wie er später den Bewegungen seines Vaters in dessen Zimmer „ganz verloren“ folgt und den Brief zunächst „ein wenig aus der Tasche“ zieht und dann „wieder zurückfallen“ (D 50) lässt. Aus anderer Sicht geschieht etwas Ähnliches, als Georg mit dem verschlossenen „Brief in der Hand (...), das Gesicht dem Fenster zugekehrt“ (D 49), aber über den Freund nachdenkend, einem Bekannten, „der ihn im Vorübergehen von der Gasse aus“ grüßt, „kaum mit einem abwesenden Lächeln“ (D 49) antwortet. Da verliert er für einen Augenblick gleichsam seinen Realitätssinn, seine Beziehung zum wirklichen Leben.¹⁰⁷ Seine ungewisse, unentschiedene Haltung verstärkt sich weiter während des Gesprächs mit dem Vater:

Vor einer langen Weile hatte er sich fest entschlossen, alles vollkommen genau zu beobachten, damit er nicht irgendwie auf Umwegen, von hinten her, von oben herab überrascht werden könne. Jetzt erinnerte er sich wieder an den längst vergessenen Entschluß und vergaß ihn, wie man einen kurzen Faden durch ein Nadelöhr zieht. (D 57)

Aufschlussreich ist das Verhältnis von Vater und Sohn auch im Geschäftsleben. Über die Zeit, in der der Vater noch selber die Firma leitete und seine Rolle praktisch mit der des jetzigen Georgs übereinstimmte, berichtet die Erzählung nur kurz und beiläufig: „Vielleicht hatte ihn der Vater bei Lebzeiten der Mutter dadurch, daß er im Geschäft nur seine Ansicht gelten lassen wollte, an einer wirklichen eigenen Tätigkeit gehindert.“ (D 46) Er und Georg bilden nämlich zu jenem Zeitpunkt, trotz gewisser Unterschiede, noch eine relative Einheit am Pol des Lebens, die sich erst später, nach dem Tod der Mutter aufzulösen beginnt. Gerechtfertigt wird diese Annahme im Rückblick auch durch eine Bemerkung des Vaters in der Streitszene mit dem Sohn, wonach die Geschäfte, die Georg abschloss, von ihm vorbereitet wurden.¹⁰⁸ Der verwitwete Vater wird im Geschäft „zurückhaltender“, demgegenüber „hatte aber Georg seit jener Zeit, so wie alles andere, auch sein Geschäft mit größerer Entschlossenheit angepackt.“ (D 46) Allmählich verwandeln sich die beiden Figuren, als zwei Aspekte Georgs, in die Kontrahenten voneinander. Es handelt sich dabei grundsätzlich um den inneren Konflikt von Georg: die stärkere Bindung an das Leben durch die Übernahme des Geschäfts,

¹⁰⁷ Auch nach Kurz weisen Georgs „spielerische Langsamkeit“ und sein „abwesendes Lächeln“ auf seine „geistige Abwesenheit“ hin, „sie deuten auf Hintergedanken, auf ein Spiel Georgs mit dem Freund und das heißt auch mit dem Vater.“ S. Kurz 1980, S. 168.

¹⁰⁸ Vgl. D 58.

durch die Verlobung und die bevorstehende Heirat mit der wohlhabenden Frieda, wird gleichzeitig durch die sich steigernde Loslösung von dieser Art Leben kontrapunktiert, die sich vor allem im erneuerten Kontakt zu dem Freund in der Fremde, dem Vater in seiner entfremdeten Wohnsphäre und schließlich im eiligst von Georg selbst vollstreckten Todesurteil des Vaters manifestiert. In diesem Sinne ist auch von besonderem Belang, dass Georg mit dem Vater über seinen Brief an den Freund nicht an einem Werktag und nicht im Geschäft sprechen will, wo sie sich doch täglich treffen, sondern am Sonntag, einem Ruhetag und im Privatbereich des Vaters. In seinem dunklen Hinterzimmer erscheint er nämlich Georg zunächst ganz verändert: in diesem Milieu imaginiert ihn der Sohn, im Gegensatz zu seinem unbedeutend-zurückhaltenden Wesen im Geschäft, für einen Augenblick noch als einen Riesen. Interessant ist in diesem Zusammenhang, was der Vater selber behauptet:

Im Geschäft entgeht mir manches, es wird mir vielleicht nicht verborgen – ich will jetzt gar nicht die Annahme machen, daß es mir verborgen wird –, ich bin nicht mehr kräftig genug, mein Gedächtnis läßt nach. Ich habe nicht mehr den Blick für alle die vielen Sachen. (D 52)

Als kaum merkliche Wiederholung der Vergesslichkeit des Vaters erweist sich sowohl die bereits oben zitierte Passage über Georgs Unkonzentriertheit während der Auseinandersetzung mit dem Vater, als auch die folgende Stelle: „Nur einen Augenblick dachte er das, denn immerfort vergaß er [Georg] alles.“ (D 59) Durch die angebliche Erinnerungsschwäche und das Nachlassen der Konzentrationsfähigkeit bzw. der rationalen Beherrschtheit werden also Vater und Sohn miteinander motivisch verbunden.¹⁰⁹ Eine komplementäre Ergänzung ihrer Figuren zeigt sich vor allem darin, dass die Konzentrationschwäche für den Vater in der Geschäftssphäre, für Georg hingegen in der Privatsphäre, d. h. in seinen Briefen an den Freund und im Gespräch mit dem Vater kennzeichnend ist.

¹⁰⁹ Unter einem anderen Aspekt als die vorliegende Arbeit thematisiert Kilcher das Phänomen des Vergessens bei Kafka. In seiner aufschlussreichen Studie unterscheidet er zwischen dem rhetorischen, psychologisch-soziologischen und dem kulturellen Dispositiv des Vergessens. Während das Gedächtnis nach der traditionellen rhetorischen Auffassung „auf einer »einprägsamen« topographischen Organisation und Bebilderung des Raumes beruht“, macht „die räumliche und bildliche Desorganisation des Wissens“ die Funktion des Gedächtnisses unmöglich und begründet dadurch „das rhetorische Dispositiv des Vergessens in Kafkas Texten“. Das psychologisch-soziologische Dispositiv des Vergessens bestimmt „das Psychogramm und Soziogramm von Kafkas Junggesellen- und Schriftstellerexistenz“, die darin besteht, dass sie „von den kollektiven Verfügbarkeiten“ infolge des Vergessens abgeschnitten wird. Mit kulturellem Dispositiv meint Kilcher „die Disposition einer von der Überlieferung und Erinnerung des jüdischen Wissens und der jüdischen Kultur abgeschnittenen Zeit, in der [...] »jüdische« Identität, Geschichte, Tradition, etc., immer nur *ex negativo*, genauer: im Modus des Vergessens“ zu erfahren sind. Siehe Kilcher, Andreas B.: Dispositive des Vergessens bei Kafka. In: Noor, Ashraf (Hg.): Erfahrung und Zäsur: Denkfiguren der deutsch-jüdischen Moderne. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1999, S. 213 – 252, hier S. 214-216.

Der Vater repräsentiert in dieser Szene durch den eigenen biologischen Verfall und das unmittelbare Umfeld mit den „verschiedenen Andenken an die selige Mutter“ (D 50) nicht nur die Abwendung, sondern bereits auch die tatsächliche Entfernung vom Leben. Parallel dazu lässt sich umgekehrt die Annäherung des Vaters an Georgs Freund beobachten, die, zumindest in Georgs Gedanken, durch zahlreiche analoge Züge zum Ausdruck gelangt: es geht dabei um die vermutliche „Krankheit“ des Freundes in Petersburg, seine fehlende „Verbindung mit der dortigen Kolonie seiner Landsleute“ (D 44) und die einsame Lebensweise des kraftlosen Vaters; beiden fehlen die unmittelbaren Kenntnisse von der Gegenwart, dem Freund soll durch Georgs Briefe das ehemalige Bild von seiner Heimatstadt ungestört bewahrt werden, der Vater umgibt sich entsprechend mit alten Zeitungen und Erinnerungsgegenständen der toten Mutter; die Existenz beider ist, wie Georg meint, durch das Geschäft gefährdet, und beide sollten, ebenfalls in Georgs Vorstellung, nach der Hochzeit in ihre Einsamkeit – der Freund nach Petersburg, der Vater in die alte Wohnung – zurückkehren. Die Bemerkung Georgs, dass der Vater die „unglaubliche“ Geistlichen-Geschichte des Freundes „hie und da wiedererzählt“ (D 54) hat, verknüpft – nahezu unmerklich – die beiden Figuren miteinander. Später bekennt sich der Vater auch selbst offen zu dem Freund: „Wohl kenne ich deinen Freund.“ (D 56) In diesem Moment ihres Gesprächs überlappen sich miteinander in Georgs Augen plötzlich der Vater und der Freund: er sieht zwar unmittelbar den Vater vor sich, wird jedoch gleichzeitig durch die Vision des Freundes überwältigt, so dass er in seiner Vorstellung für einen Augenblick die zwei Figuren gleichsam ineinander aufgehen lässt:

Georg sah zum Schreckbild seines Vaters auf. Der Petersburger Freund, den der Vater plötzlich so gut kannte, ergriff ihn, wie noch nie. Verloren im weiten Russland sah er ihn. An der Türe des leeren, ausgeraubten Geschäftes sah er ihn. Zwischen den Trümmern der Regale, den zerfetzten Waren, den fallenden Gasarmen stand er gerade noch. Warum hatte er so weit wegfahren müssen! (D 56)

Wichtig ist hier auch auf die vorangehende Anklage des Vaters kurz einzugehen, in der er über sich selbst und – verwechselbarerweise – über den „betrogenen“ Freund¹¹⁰ sagt: „Wie du jetzt geglaubt hast, du hättest ihn untergekört, so untergekört, daß du dich mit deinem Hintern auf ihn setzen kannst und er rührt sich nicht, da hat sich mein Herr Sohn zum Heiraten entschlossen!“ (D 56) Die Worte des Vaters werden mittelbar durch Georgs Vision gerechtfertigt: In gewisser Weise ist es ja Georg selbst, der durch seinen Entschluss „zum Heiraten“ den Freund in diese Lage gebracht, oder wie der Vater wenig später in seiner

¹¹⁰ Sokel interpretiert die Szene ausdrücklich als „Unterkören des Freundes“. Vgl. Sokel 1983, S. 50.

theatralischen Braut-Szene sagt, „verraten“ (D 57), das heißt von sich gestoßen und somit „untergekriegt“ hat. Wie er vor kurzem den Vater ins Bett getragen und „gut zugedeckt“ hat, so ähnlich verdrängte er für sich lange Zeit auch den Freund in Petersburg. Das Schreckbild des Vaters, der im Bett „aufrecht“ steht, wiederholt sich variiert im ‚ergreifenden‘ Bild vom ausgeraubten und ruinierten Freund „im weiten Rußland“, der vor seinem zerstörten Geschäft „gerade noch“ steht. Die Gleichsetzung des Vaters mit dem Freund kommt auch in der gleichen Wortwahl des Vaters zum Ausdruck, mit der Georgs Verhältnis zum Freund und zum Vater bezeichnet wird: Georg hat den Freund, wie schon zitiert, so untergekriegt, dass er ‚sich nicht rührt‘, in der Braut-Szene sagt dann der Vater über Georg aus, er hätte der „Mutter Andenken geschändet, den Freund verraten und [seinen] Vater ins Bett gesteckt, damit er sich nicht rühren kann“. (D 57) Kehrt man nun zu Georgs Vision zurück, so zeugt sie eindeutig von einem plötzlich entstandenen Mitleidsgefühl und der Erkenntnis von Georg, die formal durch die Worte des Vaters ausgelöst, aber offensichtlich durch Georgs Gewissen hervorgerufen werden.¹¹¹ Warum sonst würde er seinen Freund, nach dem Gespräch mit dem Vater, ausdrücklich in seinem ausgeraubten Geschäft, zwischen den Trümmern der Regale und den zeretzten Waren imaginieren, wenn er früher, vor der Begegnung mit dem Vater, die Entschuldigung des Freundes, dass die „Unsicherheit der politischen Verhältnisse in Rußland (...) auch die kürzeste Abwesenheit eines kleinen Geschäftsmannes nicht zuließen“ (D 45), für eine „notdürftige“, unglaubliche Ausrede wegen der ausgebliebenen Heimbesuche gehalten hat. Als wäre der Freund durch Georgs Verrat, durch dessen falsche Briefe in diese Lage geraten: Es ist nämlich Georg, der ihn und das, was er vertritt, gleichsam beraubt und verraten hat. Die Vision lässt sich daher im Grunde genommen als symbolische Vergegenwärtigung ihres Verhältnisses betrachten. Die Empfindung, dass der Freund ihn „ergriff (...), wie noch nie“, legt nahe, dass er seine Schuld erkennt und der Freund erneut starke Wirkung auf ihn hat, ihn nahezu bemächtigt. Andererseits, die ständige Ambiguität von Kafkas Texten im Auge behaltend, deutet sich in dem Mitleidsgefühl Georgs – insbesondere im letzten Satz des Zitats – paradoxerweise auch seine geheime und unerklärliche Sehnsucht nach dem Schicksal des Freundes, nach dem Ausscheiden aus dem Leben an. Dass ihm der Freund im Elend, mitten im existenziellen Untergang im fernen Russland erscheint, hebt noch eindeutiger den nicht geäußerten, innersten Wunsch Georgs – nicht zufällig findet die Szene in der dunklen Umgebung und der Verlassenheit des Vaters statt – nach dem Aufgeben und Zerstören seines Lebens mit all seinen Erfolgen und künftigen Aussichten hervor. All dies bleibt jedoch

¹¹¹ Auch Hecker weist in seiner Analyse der Erzählung darauf hin, dass in Georgs Vision „eine Art Nähe zu dem abwesenden Freund (...), eine Art Solidarität“ mit ihm hergestellt wird. Vgl. Hecker 1998, S. 137.

unsichtbar und verborgen, im Vordergrund dominieren Bedauern und Mitleid, latente Wahrheit und betrügerischer Anschein sind gleichzeitig präsent.¹¹² Beide Möglichkeiten drücken sich in dem mitleidvollen und zugleich sehnsuchtsvollen Ausruf aus: „Warum hatte er so weit wegfahren müssen!“ (D 56) Auf eigenartige Weise, ohne unmittelbaren thematischen Zusammenhang, reimt darauf eine Erinnerung Georgs, die die „trockene“ Reaktion des Freundes auf den Tod der Mutter heraufbeschwört: „Von dem Todesfall von Georgs Mutter (...) hatte der Freund wohl noch erfahren und sein Beileid in einem Brief mit einer Trockenheit ausgedrückt, die ihren Grund nur darin haben konnte, daß die Trauer über ein solches Ereignis in der Fremde ganz unvorstellbar wird.“ (D 45f) Merkwürdig ist dabei weniger das Verhalten des Freundes, der ja die Isolierung vom Leben, die Nähe zum Tod repräsentiert und dem der Tod daher kein wirklicher Anlass für Traurigkeit ist, denn vielmehr jenes Verständnis, das Georg dem Freund von sich aus und gleichsam natürlich, ohne dessen Entschuldigung entgegenbringt, als wäre er selber der Freund, als würde er die nie selbst erfahrenen Umstände bestens kennen und verstehen. Immer wieder zeigt sich also die formale Selbstständigkeit und gleichzeitig die wesensmäßige Verschmelzung der einzelnen Figuren, die letztlich alle Repräsentanten von Georgs Bewegung zwischen Leben und Tod, oder genauer zwischen seinem geplanten Leben und dem Ausscheiden aus diesem Leben sind.

2.2.2 Figurenkonstellationen

Nun soll der lineare Aufbau der Erzählung umrissen und dabei auch auf Sinn und Funktion der inneren Wandlung Georgs, auf die ständige Um- und Neustrukturierung der figuralen Positionen und Beziehungen als deren Manifestationsformen auch unter diesem Aspekt eingegangen werden. Ausführlicher werden dabei zwei Motivreihen behandelt, die unmittelbar miteinander zusammenhängen: die Kindheits- oder Jugendmotivik (in Verbindung mit dem Freund) bzw. die Todesmotivik (in Zusammenhang mit dem Vater).¹¹³

Georg bewegt sich im Laufe der Erzählung, wie mehrmals dargelegt, zwischen den Extrempolen zweier unterschiedlicher Existenzmöglichkeiten. Der Ausgangspunkt ist der Pol des Lebens, dem er angehört und der grundsätzlich durch seine Geschäftserfolge und seinen

¹¹² Strukturell stimmt die Situation mit dem ähnlichen Doppelaspekt des Briefeschreibens zu Beginn überein, wo jede Initiative, jede Handlung und jede Absicht sich gleichzeitig als Schein und Wahrheit erweisen. Georg lädt z. B. seinen Freund zur Hochzeit ein, und findet zugleich die Ausrede, warum er die Einladung nicht annehmen soll.

¹¹³ Wiederholungen bereits besprochener Szenen sind in diesem Zusammenhang unvermeidlich. Hinzuweisen ist jedoch darauf, dass es sich dabei immer wieder um neue, früher nicht erörterte Aspekte und Beziehungen handelt, die ihrerseits wiederum von dem unerschöpflichen semantischen Reichtum der Kafkaschen Erzählung zeugen.

Heiratsentschluss charakterisiert werden kann. Den Endpunkt bildet formal das endgültige Ausscheiden aus dem Leben, der Pol des Todes, der für ihn teils durch die Auswanderung und geschäftliche Erfolglosigkeit seines Jugendfreundes in Russland, teils durch den Tod der Mutter und den biologischen Verfall des Vaters symbolisch vorweggenommen wird. Deutet man Leben und Tod im alltäglichen Sinne, so wird man kaum einsehen können, warum Georg von den meisten Figuren – eigentlich von den Manifestationen seiner eigenen geheimen Wünsche – in Richtung Tod, und nicht zum Heiraten des Mädchens aus wohlhabender Familie gedrängt wird. Man muss dabei erkennen, dass es auch eine andere Ebene gibt, die der unmittelbar-existenziellen gegenüber eine mittelbar-metaphysische Sphäre bildet, die das Bestehen auf dem Leben grundsätzlich der Schuldhaftigkeit des Erwachsenseins zurechnet und den selbstgewählten Tod als mögliche Rückkehr in den Zustand der kindlichen Unschuld, in eine andere Form des Lebens begreift.

Es mag zwar zunächst seltsam lauten, doch ist Georgs Tod, das Urteil des Vaters, sein selbst gewollter und gewählter Tod: der Vater, ein Aspekt von Georgs Selbst, spricht letztlich den eigenen unbewussten Todeswunsch Georgs aus. Dass dem tatsächlich so ist, geht nicht nur aus der Progression der Erzählung bzw. aus Georgs immer wiederkehrenden unbewusst-zerstreuten Handlungen hervor, sondern vor allem aus den Worten des Vaters unmittelbar vor dem Todesurteil: „Wie lange hast du gezögert, ehe du reif gewoden bist! Die Mutter mußte sterben, sie konnte den Freudentag nicht erleben “. (D 60) ‚Reifwerden‘ und ‚Freudentag‘ nehmen offensichtlich Georgs Entschluss zum Tod vorweg, den der Vater als ‚Georgs Sprecher‘ im nachfolgenden Urteil verlautbaren wird. Die wechselnde Zugehörigkeit von Georg zu dem Pol des Lebens oder des Todes, die den gesamten Erzählverlauf bestimmt, trägt entscheidend zu der grundsätzlichen Ambiguität der Geschehnisse und der mehrdeutigen Rolle der jeweiligen Figuren als Georgs Projektionen in unterschiedlichen Erzählphasen bei.

2.2.2.1 Frieda – Georg – Freund

Frieda und der Freund als Lebens- und Todesaspekt von Georg – beide nicht unmittelbar, nur in Georgs Gedankenwelt anwesend – lassen sich miteinander nicht versöhnen: die endgültige Verlobung mit dem Leben, sein mögliches Fortpflanzen in der Ehe bildet einen unaufhebbaren Gegensatz zum Verzicht auf die Weitergabe des Lebens, zum ewigen Junggesellentum des Petersburger Freundes. Dass Georg oft „mit seiner Braut über diesen Freund und das besondere Korrespondenzverhältnis [...] zu ihm“ (D 47) spricht, signalisiert seine wiederkehrende Ungewissheit bezüglich der richtigen Wahl zwischen Leben

und Tod. Von der anderen Seite drückt sich derselbe Zustand auch darin aus, „daß er dem Freund die Verlobung eines gleichgültigen Menschen mit einem ebenso gleichgültigen Mädchen dreimal in ziemlich weit auseinanderliegenden Briefen anzeigte“ (D 47). Dabei sind selbst die Umstände des Briefeschreibens verräterisch: Georg schreibt immer am Sonntag und immer auch „über bedeutungslose Vorfälle“, die sich „in der Erinnerung ungeordnet aufhäufen“ (D 47). Sein Vorhaben fällt nicht mit dem üblichen Ziel der Korrespondenz zusammen, vielmehr wird dieses gerade verdrängt. Durch die Thematisierung des Belanglosen will er „die Vorstellung ungestört lassen, die sich der Freund von der Heimatstadt in der langen Zwischenzeit wohl gemacht und mit welcher er sich abgefunden hatte“ (D 47). Um ihr „besondere[s] Korrespondenzverhältnis“ zu bewahren, meidet er die „eigentlichen Mitteilungen“ und erzählt nicht „die volle Wahrheit“, wie es ihm später auch vom Vater vorgeworfen wird (D 52).¹¹⁴ Das, was er zu verschweigen und zu unterdrücken sucht, zeigt sich einerseits in der Tatsache, dass er sogar dreimal seinem Freund über eine „gleichgültige“ Verlobung berichtet.¹¹⁵ Zum anderen spricht auch die Wendung „So geschah es Georg“ gleichsam für sich: In ihr äußert sich formal, dass das Briefeschreiben kein rein bewusster Akt des Protagonisten ist. Früher wurde schon auf die identifizierende Rolle der Vergesslichkeit zwischen den Figuren hingewiesen: Während die dreimal wiederholte Verlobungsanzeige aus einer Sicht einen unbewussten Verdrängungsakt signalisiert, deuten sich andererseits in ihrer mehrmaligen Ankündigung Zeichen der Unkonzentriertheit und Vergesslichkeit auch bei Georg an. Aufgrund der Tatsache, dass er bisher seinem Freund über

¹¹⁴ Den Grund dafür, warum Georg „keine eigentlichen Mitteilungen“ macht, sieht Meyer darin, dass er ursprünglich mit dem Briefeschreiben nur ein statisches Selbstkonstrukt entwerfen will. Vgl. Meyer 2001, S. 52-53. Zum Teil kann man zwar ihre Argumentation akzeptieren, doch ist Georgs Vorgehen eher damit zu begründen, dass er allein auf diese Weise den Kontakt zu seinem Freund zu bewahren glaubt. Gegenüber Meyers These, wonach der Freund für Georg vornehmlich als Publikum fungiert, weist die Aufrechterhaltung des brieflichen Kontakts vielmehr auf Georgs innere Spaltung hin, der trotz seiner zu Beginn vorherrschenden Lebensbejahung auch auf seine ‚ins Ausland verdrängte‘ Lebensverweigerung in der Figur des Freundes nicht verzichten kann. Vgl. dazu auch Gray 2003, S. 23.

¹¹⁵ Meyer weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass „gleichgültig“ im zweifachen Sinne interpretiert werden kann. Einerseits im Sinne von „indifferent“, andererseits als „gleichermaßen geltend“, das heißt „was für die namenlos bleibenden »gleichgültigen« Menschen gilt, gilt also auch für Georg: er hat sich verlobt. Hinter der dreimal wiederholten »uneigentlichen« Mitteilung versteckt sich also sehr wohl eine »eigentliche Mitteilung« – ein Umstand, den der Freund auch zu erkennen scheint, da er auf das dreimalige Anzeigen der »gleichgültigen« Verlobung reagiert.“ Vgl. Meyer 2001, S. 52-53. Die Tatsache wiederum, dass Georg von einem Ereignis dreimal berichtet, beweist nach Meyer, dass er die Kontrolle über seinen eigenen Text verloren hat. Speirs interpretiert die bezügliche Textstelle demgegenüber wie folgt: „Georgs unausgesprochene Gedanken werden nicht nur durch das wiederholte Berühren des Themas »Verlobung« angedeutet, sondern gerade auch durch die Wörter, die seine Distanz zum Thema wahren sollen: Indem er die Verlobten »gleichgültig« nennt, läßt er den Verdacht aufkommen, daß er der eigenen Verlobung gegenüber indifferent ist.“ Nach Speirs wird diese Annahme auch dadurch unterstützt, dass Georg im Streit mit dem Vater seine Braut gegen dessen Beleidigungen nicht verteidigt. S. Speirs 2006, S. 100-101.

seine eigene Verlobung nicht geschrieben hat, ist jedenfalls auch darauf zu schließen, dass er seine Beziehung zu ihm, solange es nur möglich ist, aufrecht erhalten will.

Dass Frieda und der Freund als Repräsentanten der gegensätzlichen Triebkräfte Lebens- und Todessehnsucht in Georg darstellen, zeigt sich einerseits auch darin, dass Frieda allein schon durch die Existenz des Freundes „gekränkt“ (D 48) wird. Zum anderen würde sich der Freund bei der Hochzeit von Georg und Frieda „gezwungen und geschädigt fühlen“ (D 47). Die Unvereinbarkeit beider Pole wird in dem Gespräch von Georg und seiner Braut besonders deutlich, als Frieda nach ihrer Diskussion über den Freund schlussfolgert:¹¹⁶ „Wenn du solche Freunde hast, Georg, hättest du dich überhaupt nicht verloben sollen.“ (D 48) In Georgs Antwort auf Friedas Vorwurf: „Ja, das ist unser beider Schuld“ (D50) wird die Verlobung, gleichsam ungewollt, durch die gewählte Ausdrucksweise als Schuld, eigentlich als Schuld der Sehnsucht nach Leben gedeutet. Diese Szene läßt sich mit umgekehrtem Vorzeichen auch als Variante des späteren Gesprächs zwischen Georg und dem Vater ansehen: Georg formuliert dabei unbewusst das gleiche Argument, das ihm später der Vater in gesteigerter Form zum Vorwurf macht: „Ein unschuldiges Kind warst du ja eigentlich, aber noch eigentlicher warst du ein teuflischer Mensch!“ (D 60)

2.2.2.2 Freund – Georg – Vater

Unter Friedas Einfluss findet Georg auf einmal doch „unverfänglich, dem Freund alles zu schreiben“ (D 48), obwohl er darin vor kurzem noch eine Gefahr für ihre Beziehung sah. Schließlich stellt sich jedoch heraus, dass es nicht allein auf die Freundschaft, sondern auf Georgs Leben ankommt. Nach der Beendigung des Briefes denkt er lange über den Freund nach und wird verungewissert. Als ein Zeichen dafür ist anzusehen, dass er mit dem Brief zu seinem Vater hinübergeht, mit dem er in letzter Zeit nur außer dem Haus oder im gemeinsamen Wohnzimmer verkehrte. Dadurch, dass er den Brief geschrieben hat, scheint er bereits den Entschluss gefasst zu haben. Die Tatsache jedoch, dass er den Brief nicht aufgibt, ohne dem Vater Bescheid zu sagen, scheint auf sein erneutes Zögern hinzuweisen.¹¹⁷ Vor dem

¹¹⁶ Vgl. auch Sokel 1983, S. 53. Jahraus ist dagegen der Ansicht, dass es nicht der Freund ist, „[w]as der Hochzeit entgegenstehen kann, (...) sondern die Verfassung eines bestimmten bürgerlichen Lebensmodells, dessen restriktive Mechanismen durch den Kontakt mit dem Freund überhaupt erst zutage treten.“ S. Jahraus 2008, S. 412.

¹¹⁷ Vgl. auch Hiebel, der in Georgs Zögern, den Brief abzuschicken bzw. ihn dem Vater zu zeigen, das „Symptom einer Unsicherheit“ sieht, die den Erfolg seines Emanzipationsversuchs, der „Kündigung des Kindseins“ von vornherein in Frage stellt. Hiebel 1999, S. 39. u. S. 42-44. Sokel spricht in diesem Zusammenhang über eine zweifache Spaltung in Georg: Dass er seinen Vater von dem Brief informiert, weist ihn als gehorsamen Sohn aus. Er betont aber damit zugleich auch seine Verlobung, was gegenüber seinem

Schreiben des Briefes hat er noch gedacht: „So bin ich und so hat er mich hinzunehmen, (...), ich kann nicht aus mir einen Menschen herausschneiden, der vielleicht für die Freundschaft mit ihm geeigneter wäre, als ich es bin.“ (D 48) Dieser Gedanke, seine Formulierungsweise lässt jedoch den Verdacht aufkommen: er habe mit seinen früheren „uneigentlichen Mitteilungen“ unterschwellig einen solchen Menschen aus sich selbst herauszuschneiden versucht.¹¹⁸ Im Gespräch mit dem Vater stellt sich dann stufenweise heraus, dass gerade der Vater der „geeignete“, gleichsam der aus sich herausgeschnittene Mensch für jene Freundschaft wäre. Unterstützt wird diese Vermutung auch durch die Bemerkung des Vaters, mit der er auf Georgs Mitteilung über die Benachrichtigung des Petersburger Freundes reagiert: „ »Ja. Deinem Freunde«, sagte der Vater mit Betonung.“ (D 51) Besonders wichtig ist dabei die Wendung: „mit Betonung“. Die schriftliche Formulierung lässt nämlich dadurch eine ambige Auslegung der gesamten Aussage zu. Wird in der Bemerkung des Vaters „Freund“ betont, dann wird in Zweifel gezogen, dass Georg überhaupt einen Freund in Petersburg hat. Liegt aber der Akzent auf dem Possessivpronomen „dein“, dann wird angezweifelt, dass dieser der Freund von Georg und nicht von jemand anderem ist. Die Lebensweise des Vaters steht doch der des Freundes näher, außerdem, wie sich später herausstellt, hat er den Kontakt mit ihm gehalten und ihn, im Gegensatz zu Georg, die „volle“ Wahrheit wissen lassen. Es scheint, als würde Georg diese Verbindung vermuten, er macht ja sowohl Frieda wie auch dem Vater gegenüber den Hinweis, dass der Freund, obwohl dies „bei seiner einsamen Lebensweise“ unwahrscheinlich ist, von seiner Verlobung auch „auf andere Weise“, bzw. „von anderer Seite“ (D 51) erfahren kann.¹¹⁹

verwitweten und vernachlässigten Vater geradezu als „Herausforderung und Provozierung“ erscheint. Doch auch das ist nach Sokel „nur Fassade, Mittel, den Vater zur Bestrafung aufzustacheln. Wäre die Aggression des rebellierenden Sohnes (...) das eigentliche Wesen Georgs unter der Fassade der Bürgerlichkeit, würde er ja seine Schimpf- und Haßworte nicht dauernd vergessen.“ S. Sokel 1983, S. 81. Scheffel behauptet hingegen, dass Georg mit seinem Besuch die Zustimmung des Vaters gewinnen will und da er sie nicht bekommt, begeht er am Ende aus Verzweiflung Selbstmord. Vgl. Scheffel 2002, S. 74f. Wie in der vorliegenden Analyse später noch gezeigt wird, ist mein Standpunkt in dieser Frage eher mit Sokels Ansicht verwandt.

¹¹⁸ Ähnlich kommentiert diese Textstelle Meyer, nach deren These Georg in seinen Briefen geradezu eine Identität zu konstruieren versucht. Vgl. dazu Meyer 2001, S. 62.

¹¹⁹ Die Möglichkeit einer „anderen Seite“ enthält auch die unbestimmte Formulierungsweise, von wem der Freund über den Tod von Georgs Mutter benachrichtigt wurde: „Von dem Todesfall von Georgs Mutter, der vor etwa zwei Jahren erfolgt war und seit welchem Georg mit seinem alten Vater in gemeinsamer Wirtschaft lebte, hatte der Freund wohl noch erfahren [...]“ (D 45) Und tatsächlich, im Gespräch mit dem Vater stellt sich heraus, dass eben Georg selbst diese „andere Seite“ ermöglichte, und zwar dadurch, dass er vergessen hat, dem Vater „das Schreibzeug wegzunehmen“. (D 59) Rolleston kommt zu einer ähnlichen Folgerung, indem er hinter der Trockenheit der Beileidsbekundung des Freundes den Umstand vermutet, dass er die traurige Nachricht nicht direkt von Georg erfahren hat. Vgl. Rolleston, James: *Strategy and Language: Georg Bendemann's Theatre of the Self*. In: Flores, Angel (Hg.): *The Problem of The Judgment*. New York: Gordian Press, 1977, S. 133 – 145, hier S. 139.

Der Freund, dessen Figur die ablehnende Haltung gegenüber dem Leben repräsentiert, wird in beiden Gesprächen zum zentralen Problem. Die Braut und der Vater fassen Georgs Dilemma vor und nach dem Briefeschreiben in Worte: Hat er „diesen“ Freund, so war die Verlobung ein Fehler, wählt er aber die Verlobung, die ihn glücklich macht, dann gibt es den Freund nicht mehr. Deswegen bringt ihn die Frage des Vaters nach der Existenz des Freundes, d. h. nach der Gültigkeit des Prinzips, das der Freund vertritt, in Verlegenheit. Georg versucht zuerst der Frage auszuweichen, das Gespräch von dem Freund abzulenken, mit der Bemerkung: „Tausend Freunde ersetzen mir nicht den Vater“ (D 52) stellt er jedoch einen Zusammenhang zwischen den beiden her.¹²⁰ Er setzt sich scheinbar dafür ein, die Lebensweise des Vaters „von Grund aus“ zu verändern, ihn aus seiner Isoliertheit wieder ins Leben zurückzubringen.¹²¹ Nachdem der Vater ihm daraufhin den Freund in Petersburg aberkennt, antwortet er auch nicht eindeutig. Stattdessen versucht er in der Erinnerung des Vaters Ereignisse wachzurufen, die allerdings seine Gegenwartsbeziehung zu dem Freund nicht beweisen, sondern nur von einer gemeinsamen Vergangenheit zeugen. Interessanterweise erinnert Georg dabei zuerst daran, dass der Vater seinen Freund nicht besonders mochte, weswegen er den Freund vor ihm „(w)enigstens zweimal“ (D 54) verleugnet hat. Erst hinterher erwähnt er die Anekdote des Freundes über den Geistlichen, die der Vater später selber weitererzählt haben soll. Während der Heraufbeschwörung des Freundes erwacht in Georg das Gefühl der Fürsorglichkeit gegenüber dem Vater und er gibt auch sein früheres Vorhaben auf, den Vater nach der Hochzeit allein in der Wohnung zu lassen. Für ihn und Frieda war es gleichsam selbstverständlich, sie „hatten stillschweigend vorausgesetzt“ (D 55), dass der Vater – dem Freund ähnlich – in ihrer gemeinsamen Zukunft keinen Platz mehr haben wird.

Die Konstellation Georg – Frieda – Vater ist mit der von Georg – Frieda – Freund vergleichbar: Entscheidet sich Georg für Frieda, so löst sich die Verbindung mit den beiden anderen auf. Georgs Unbestimmtheit, sein Schwanken, beweist wiederum, dass er sich „jetzt entschloß (...) kurz mit aller Bestimmtheit, den Vater in seinen künftigen Haushalt mitzunehmen.“ (D 55) Diese Stelle korrespondiert motivisch mit der Situation des Briefeschreibens zu Beginn der Geschichte: Hier wie dort handelt es sich darum, dass Georgs

¹²⁰ Kurz interpretiert Georgs Ausweichmanöver geradezu als Verleugnung des Freundes und entdeckt dabei, ähnlich wie schon frühere Deutungen, biblische und ikonographische Entsprechungen: „Eine Anspielung auf die biblische Verleugnung des Petrus enthält auch der Name der Stadt, in der der Freund lebt, »Petersburg« . Die Imagination des Freundes erinnert auch ikonographisch an Christus, den Schmerzensmann.“ S. Kurz 1980, S. 170.

¹²¹ Dies erinnert in vieler Hinsicht an Georgs anfängliche Erwägungen, ob er dem Freund zur Rückkehr in die Heimat raten soll, was er dann letztlich doch verwirft. Auch den Vater betreffend will er Änderungen einführen, wobei er am Ende wieder auf alles verzichtet und sich zur Beibehaltung des momentanen Zustandes entschliesst.

scheinbar feste Entschlossenheit immer wieder untergraben wird, indem er in beiden Fällen seine ursprüngliche Absicht plötzlich verändert. Während er auf die Mitteilung der Verlobung an den Freund zunächst verzichten will, bringt ihn die „gekränkte“ Frieda doch zur Veränderung seiner Meinung. Ähnlich ändert er sein anfängliches Vorhaben gegenüber dem Vater, als er dessen geschwächten und vernachlässigten Zustand erkennt und für ihn in der Zukunft Sorge zu tragen gedenkt. Er täuscht in beiden Fällen vor, dass es zu keiner grundsätzlichen Veränderung in ihrem Verhältnis kommen würde. Dem Freund sucht er glaubhaft zu machen, dass er in ihm „statt eines ganz gewöhnlichen Freundes einen glücklichen Freund“ und in Frieda sogar „eine aufrichtige Freundin“ (D 48f) haben wird. Auch anhand des eventuellen Umzugs des Vaters überlegt er gleich: „Es schien ja fast, wenn man genauer zusah, daß die Pflege, die dort dem Vater bereitet werden sollte, zu spät kommen könnte.“ (D 55) Diese Formulierung lässt sich als eine Befürchtung lesen, die latent auch einen Wunsch enthält: „das »zusah« anstelle von »hinsah« artikuliert den untergründigen Wunsch, zu bewirken, was man befürchtet.“¹²² Diese Annahme scheinen auch Georgs Worte zu unterstützen, wenn er seine plötzliche Idee, den Arzt zu rufen und die Lebensweise des Vaters zu verändern, aufschiebt: „Aber das alles hat Zeit“ (D 53). Die Situation ist typisch für Kafkas Protagonisten, die sich nie eindeutig für das Leben oder den Tod entscheiden können. Während sie gedanklich ihre Entscheidungen treffen, stellen sie diese auch schon in Frage.

Durch die Kindheits- und Jugendmotivik ist Georg von Anfang an am stärksten mit dem Freund verbunden. Gleich in der Eingangsszene, in der Georg den Fluss, die Brücke und „die Anhöhen am anderen Ufer mit ihrem schwachen Grün“ (D 43), das heißt eine von diesem Leben getrennte Welt erblickt, wird auch der „sich im Ausland befindend[e] Jugendfreund“ (D 43) erwähnt, an den Georg gerade einen Brief beendet. Auffällig ist, dass es zwar um einen Jugendfreund geht, der ebenfalls ein Geschäftsmann und Georg „seit den Kinderjahren“ (D 43) wohlbekannt ist, im Weiteren jedoch nichts Gemeinsames in ihrer Vergangenheit genannt wird. Es wird allein über die Trennung, die „förmliche“ Flucht des „mit seinem Fortkommen zu Hause unzufrieden[en]“ (D 43) Freundes nach Russland berichtet. Die wortkarge Charakterisierung ihres Verhältnisses, das Fehlen von für beide Freunde wichtigen Geschehnissen und Erlebnissen ihrer Jugend wie auch das Geschäftsinteresse als die einzige gemeinsame Eigenschaft von Georg und dem Freund sprechen dafür, dass es sich im Grunde genommen um eine Figur, um die gegensätzlichen Aspekte dieser einen Figur handelt. Ihre Identität manifestiert sich gerade darin, dass in

¹²² S. Kurz, Gerhard: Nachwort. In: Kafka, Franz. Erzählungen. Hrsg. von Michael Müller. Stuttgart: Reclam, 1995, S. 343-366, hier S. 355.

Georgs Beschreibung keine konkreten verbindenden Ereignisse ausgeführt werden. Umgekehrt zeigt die zentrale Stelle des Geschäfts in ihrer Tätigkeit als besonders wichtiges gemeinsames Attribut, dass sie trotz ihrer unterschiedlichen Wege im Wesentlichen identisch miteinander sind. Darauf scheint mittelbar auch eine spätere Szene hinzuweisen, in der Georg über die Schwierigkeiten klagt, dass der Freund sich nach seiner eventuellen Heimkehr nicht durchsetzen, sich nicht als eigenständige Existenz behaupten könnte: „Folgte er aber wirklich dem Rat, und würde hier – natürlich nicht mit Absicht, aber durch die Tatsachen – niedergedrückt, fände sich nicht in seinen Freunden und nicht ohne sie zurecht“. (D 45) Unterstrichen wird also die Identität von Georg und dem Freund auch dadurch, dass der Freund als selbstständige Figur erst anhand seiner Flucht nach Russland in Georgs Imagination erscheint, das heißt, er existiert erst seit den ersten (noch verborgenen) Zeichen von Georgs Spaltung zwischen beiden extremen Polen der Existenz. Georgs Nachdenken über die Heimkehr seines Freundes, die Vorstellungen über sein Leben zu Hause führen letztendlich zum Fazit, dass seine Existenz nur in der Fremde gegeben ist. Die Absicht, den Freund von sich fernzuhalten, lässt sich als Paradoxie formulieren: zum einen geht es scheinbar um seine Verdrängung, zum andern sichert gerade diese Verdrängung die Bewahrung und zugleich die Rechtfertigung seiner Existenz, die zu Hause aufhören würde. Dass sie trotz der untergründigen Identität formal doch als Kontrahenten figurieren, zeigt sich am auffälligsten in dem abweichenden Geschäftserfolg: während Georg zu Hause das Personal verdoppelt, den Umsatz „verfünffacht“ und gute Aussichten auf weiteren Fortschritt hat, arbeitet sich der Freund „in der Fremde nutzlos ab“ und gerät sein Geschäft bald ins Stocken. Auch dies ist jedoch nur ein scheinbarer Widerspruch, in Wirklichkeit drückt sich darin nur die Dynamik des Geschehenen aus: je entschlossener Georg sein Geschäft anpackt und je größer dessen Umsatz wird, umso mehr scheitert der Freund in seinem Unterfangen, d. h. die Aktivitäten der beiden Figuren werden in positiver bzw. negativer Richtung gleichsam ausbalanciert.

Georg vergegenwärtigt sich das Gesicht des Freundes in einem sonderbaren Bild: „der fremdartige Vollbart verdeckte nur schlecht das seit den Kinderjahren wohlbekannte Gesicht“. (D 43) Wichtig ist die Beschreibung, weil aus ihr eindeutig hervorgeht, dass der Freund für Georg sein „wohlbekannte[s] Gesicht“ aus den Kinderjahren trotz des fremdartig verdeckenden Vollbarts bewahrt. Das heißt, trotz seiner Veränderung, der „gelbe[n] Hautfarbe“ (D 43), der sich „entwickelnde[n] Krankheit“ (D 44) bleibt das ehemalige Kind aus alten Zeiten erkennbar. Eigentlich stellt Georg durch den Freund Kontakt zu den eigenen

Kinderjahren, zum eigenen Kindsein her.¹²³ Als Bewahrung dieses Zustandes ist auch das „endgültig[e] Junggesellentum“ (D 44) zu deuten, für das sich der Freund einrichtet. Kurz darauf, als Georg überlegt, was er „einem solchen Manne schreiben“ sollte, wird der Freund als „ein altes Kind“ bezeichnet und „den erfolgreichen, zu Hause gebliebenen Freunden“ (D 44) gegenübergestellt. Der Bezug zu ‚Kindheit‘ ist bereits zu Beginn der Erzählung vielfältig: es handelt sich gleichzeitig um die Zuwendung zur Vergangenheit durch das „wohlbekannte“ Kindesgesicht, um das Fortleben der Vergangenheit in der Gegenwart als „altes Kind“, um die Abwendung von der Gegenwart der „erfolgreichen Freunde“ und um den Verzicht auf die Weitergabe des Lebens im „endgültige[n] Junggesellentum“ bzw. um die Annäherung an den Tod durch die angedeutete „Krankheit“.

Damit endet jedoch die Reihe der Kindheits- und Jugend-Motive in der Erzählung noch keineswegs. Ein wesentlicher Teil der zentralen Vater-Sohn-Szene wird durch den Rollenwechsel von Georg und dem Vater bestimmt. Georg behandelt den Vater als „ein altes Kind“ (D 44): er zieht ihn aus, trägt ihn auf seinen Armen ins Bett und deckt ihn zu. Dabei spielt der Vater „an seiner Brust (...) mit seiner Uhrkette (...). Er konnte ihn nicht gleich ins Bett legen, so fest hielt er sich an dieser Uhrkette.“ (D 55) Das Spiel des Vaters¹²⁴ beschwört zunächst Georgs „spielerische Langsamkeit“ (D 43) herauf, mit der er in der Anfangsszene seinen Brief an den Freund verschloss. Die Situation und das Verhalten des Vaters verweisen außerdem auf die frühere Imagination von Georg zurück, als er darüber phantasiert, dass der Freund, sollte er aus der Fremde heimkehren, von den zu Hause gebliebenen, erfolgreich gewordenen Freunden als „ein altes Kind“ (D 44) betrachtet würde. Insofern lässt sich der Vater, den Georg ins Bett trägt, in seinen Kindeseigenschaften motivisch auch als Verkörperung des Freundes ansehen. Verstärkt wird dieser Zusammenhang auch durch den „nicht unfreundlich[en]“ Gesichtsausdruck des Vaters, der Georg zu der Frage veranlasst: „Nicht wahr, du erinnerst dich schon an ihn“ (nämlich an den Freund)? (D 55) In dem Ausdruck ‚nicht un-freund-lich‘ verborgen den Freund erkennen zu wollen, könnte ohne die

¹²³ Ähnlich interpretiert die zitierte Textstelle Gray, wenn er im Freund Georgs kindliche Eigenschaften erkennt, „die im Laufe seiner Entwicklung zum erfolgreichen Kaufmann unterdrückt werden mußten“ und in ihm „sein »eigentliches«, »unschuldiges«, »kindliches« Ur-Ich“ sieht. S. Gray 2003, S. 22. und 23.

¹²⁴ Binder kommentiert das Spiel mit der Uhrkette knapp als einen infantilen Zug des Vaters. Vgl. Binder 1975, S. 150. Laut Zeller wird die Uhrketten-Szene in der Forschung auch deshalb wenig besprochen, „weil sie offenbar nicht uminterpretiert werden kann“ und die Interpreten, die im Vater „eine ehrenwerte Figur [sehen], welche berechtigt ist, den Schuldspruch auszusprechen“, vor ein Problem stellt, das in ihrem System augenscheinlich nicht zu lösen ist. Sie meint dagegen, dass Georg unschuldig ist und fasst das Verhalten des Vaters in dieser Szene als Zeichen seiner „geistigen Zerrüttung“ auf. Vgl. Zeller 1986, S. 177-179. Zu bemerken ist hier, dass bei einer solchen Interpretation wichtige motivische Verbindungen, die im weiteren noch ausführlich behandelt werden, einfach übersehen werden. Mit ihrer Hilfe wird die Szene in einem größeren Zusammenhang verortet und in die Kohärenz der Gesamterzählung eingefügt.

motivische Verbindung reine Sophistik scheinen. Da jedoch Georg es ist, der zu Beginn über den zurückkehrenden Freund als „ein altes Kind“ (D 44) phantasiert, und er es auch ist, der mit seinen Worten die Figur des Freundes in der Erinnerung des Vaters wachzurufen sucht und vom Gesicht des Vaters die ‚Freundlichkeit‘ abzulesen meint, so verbindet er selber die beiden Situationen miteinander. Das Erkennen des Freundes in dem Vater erklärt auch, warum Georg ein „schreckliches Gefühl“ hatte, als er merkte, dass „an seiner Brust der Vater mit seiner Uhrkette spielte“ (D 55). Schrecklich ist dieses Gefühl, weil der Freund – sein bisher verdrängtes Ich – sich in der Figur des Vaters vergegenwärtigt. Schrecklich ist ferner auch, dass er den Vater/Freund wegen ihrer „Verkettung“ nur schwer ins Bett legen, d. h. sich nur schwer von ihm befreien, ihn nur schwer verdrängen kann.¹²⁵ Das Zudecken des Vaters im Bett übt also motivisch dieselbe Funktion aus, wie das Fernhalten des Freundes von der Verlobung.

Das Spiel mit der Uhrkette beleuchtet auch ein weiteres Moment. Es zeigt sich dabei ein motivischer Zusammenhang mit der Todesszene Georgs nach dem Urteil des Vaters. Beide Situationen sind ambig aufgebaut. Die Uhr steht toposhaft für das Vergehen, den Ablauf der Zeit und somit des Lebens. Die Tatsache, dass der Vater sich an der Uhrkette festhält, drückt zweierlei aus: einerseits den geheimen Wunsch nach dem Vergehen, andererseits, mit der gleichen Bewegung, das Bestehen auf dem Leben, den Willen zum Leben. Ähnlich geschieht es Georg, als es ihn gleich nach dem väterlichen Urteil in den Tod „trieb“: „Schon hielt er das Geländer fest, wie ein Hungriger die Nahrung. Er schwang sich über, als der ausgezeichnete Turner, der er in seinen Jugendjahren zum Stolz seiner Eltern gewesen war. Noch hielt er sich mit schwächer werdenden Händen fest (...).“ (D 61) Zum einen bewältigt ihn die Sehnsucht nach dem Tod: er hält schon das Geländer fest und schwingt sich darüber, zum anderen hält er sich aber immer noch fest, wenn auch mit schwächer werdenden Händen, als wollte er sich vom Leben doch nicht lösen. Motivisch sind beide Situationen auch in der Hinsicht verbunden, dass der Vater, wie immer wieder betont, einen Aspekt von Georg darstellt und somit die zweite Situation als gesteigerte Variante der Uhrketten-Szene im Zimmer des Vaters angesehen werden kann.

Der eigentliche Sinn der Kindheits-Motivik ergibt sich jedoch aus der entscheidenden Wendung des Todesurteils, das der Vater mit folgenden Worten begründet: „Jetzt weißt du also, was es noch außer dir gab, bisher wußtest du nur von dir! Ein unschuldiges Kind warst du ja eigentlich, aber noch eigentlicher warst du ein teuflischer Mensch! - Und darum wisse:

¹²⁵ Eine etwas abweichende Interpretation dieser Stelle findet sich bei Kurz: „Georgs schreckliches Gefühl ist die Ahnung, daß auch der Vater mit ihm spielt und daß etwas Entscheidendes an der Zeit ist.“ S. Kurz 1980, S. 170.

Ich verurteile dich jetzt zum Tode des Ertrinkens!” (D 60) Die Doppelheit des „unschuldige[n] Kind[es]” und des „teuflische[n] Mensch[en]” drückt Georgs wahres Wesen aus, darin kommt auch der Grundkonflikt der Erzählung zum Ausdruck.¹²⁶ Die Unschuld der Kindheit wird mit der Schuldhaftigkeit des Erwachsenseins konfrontiert.¹²⁷ So wird verständlich, dass das Geschäft, die Erfolge und die Verlobung die völlige Integration in das Leben, in das Erwachsensein bedeuten. Gerade deswegen entstehen zu Beginn der Erzählung die ersten unbewussten Zweifel an der Richtigkeit dieser Entscheidung. Darum schreibt Georg den Brief über seine Verlobung an den Freund im weiten Russland, darum sucht er den Vater in seinem dunklen, vom täglichen Geschäft isolierten Privatzimmer an diesem Sonntagvormittag auf und darum ‚fragt‘ er ihn indirekt nach seiner Meinung, das heißt, darum wird er immer hellhöriger für jene, sich als Figuren manifestierenden inneren ‚Stimmen‘ des eigenen Selbst, die ihn gegenüber dem umgebenden Leben von Erfolg und Reichtum, von schuldhaftem Egoismus des „teuflische[n] Mensch[en]” immer stärker in Richtung unschuldiger Kindheit weisen und unbewusst zur Rückkehr, zum Ausscheiden aus diesem Leben bewegen.¹²⁸ Damit hängt teilweise auch die früher bereits zitierte Szene zusammen, wo der Vater, von Georg ins Bett gebracht, plötzlich wieder „aufrecht” steht und Georg mit folgenden Worten beschuldigt:

¹²⁶ Dies begründet bereits eine frühere Charakterisierung Georgs durch den Vater, in der er ihm scheinbar vorwirft, dass er „im Jubel durch die Welt [ging], (...) *Geschäfte ab[schloss]*, (...) *sich vor Vergnügen [überpurzelte]* und (...) vor seinem Vater mit dem verschlossenen Gesicht eines *Ehrenmannes* davon[ging].” (D 58, Hervorhebung Cs. M.) Kindlich und väterlich zugleich wirkt Georgs Formulierung, mit der er das Ausziehen des Vaters kommentiert: „Komm, ich werde dir beim Ausziehen helfen, du wirst sehen, ich kann es.” (D 53) Diese Eigenschaften machen ihn gleichsam zu einem alten Kind und lassen ihn unter diesem Aspekt der Figur des Freundes und des Vaters entsprechen.

¹²⁷ Obwohl Speirs’ Konzept und die hier vertretene Auffassung mehrere Übereinstimmungen aufweisen, unterscheiden sie sich in diesem Punkt deutlich voneinander. Speirs geht in seiner Analyse davon aus, dass Georgs Lebenssituation von Anfang an durch eine innere Unruhe bestimmt wird, die „alle Bemühungen untergräbt, seinem Leben den Schein von Stabilität und stetigem Fortschritt zugleich zu verleihen.” Vgl. Speirs 2006, S. 101. Als Quelle dieser Unruhe deutet Speirs die Angst vor dem Schicksal des Freundes, dessen „Unzufriedenheit mit dem »Fortkommen« doch nur zum Stillstand geführt” hat. S. Speirs 2006, S. 101. Auch am Beispiel des alten, verwitweten Vaters wird Georg damit konfrontiert, dass im Leben keine Fortschritte möglich sind und somit auch seine Ambitionen zum Scheitern verurteilt sind. Nach Speirs folgt Georg dem Urteil des Vaters deswegen, weil es seiner inneren, immer stärker werdenden Unruhe entspricht, die ihn von vornherein, „seit dem Schreiben des Briefs” an den Freund beherrscht. „»Eigentlich« war Georg mit seinem Wunsch nach Fortkommen im Leben ein folgsames, »unschuldiges Kind«, das in der vorgeschriebenen bürgerlichen Laufbahn weiterscheitern wollte; »noch eigentlicher« fühlte er sich jedoch als »teuflischer Mensch«, bereit, sich selbst und andere zu täuschen, um Ziele zu erreichen, an die er doch nicht glaubte.” S. Speirs 2006, S. 104-105. Gegenüber Speirs’ Auffassung wird in der vorliegenden Arbeit, wie weiter oben ausgeführt wird, die unschuldige Kindheit gerade nicht mit dem „Fortkommen im Leben” gleichgesetzt. Auch das teuflische Wesen Georgs lässt sich schwer damit erklären, dass er sein „Fortkommen im Leben” anderen und sich selbst nur vortäuschen wollte. Hier ist die Argumentation von Kurz einleuchtender, nach der „das »Teuflische« Georgs” mit dessen „Weltverlangen” identifiziert wird. Kurz 1980, S. 171.

¹²⁸ Mit dieser Annahme harmoniert in gewisser Hinsicht auch Sokels These, nach der Georgs Besuch bei dem Vater eine unbewusste Handlung ist. Er meint nämlich, Georg geht eigentlich zum Vater, „um sich die Strafe zu holen, die er zu verdienen fühlt.” Sokel 1983, S. 81.

Du wolltest mich zudecken, das weiß ich, mein Früchtchen, aber zugedeckt bin ich noch nicht. Und ist es auch die letzte Kraft, genug für dich, zuviel für dich! Wohl kenne ich deinen Freund. Er wäre ein Sohn nach meinem Herzen. Darum hast du ihn auch betrogen die ganzen Jahre lang. Warum sonst? Glaubst du, ich habe nicht um ihn geweint? Darum doch sperrst du dich in dein Bureau, niemand soll stören, der Chef ist beschäftigt (...). (D 56)

Die Konfrontation des Vaters mit dem Sohn, die den Verlauf des gesamten Gesprächs bestimmt und vom Vater dominiert wird, entspricht im Wesentlichen der Struktur eines Prozesses: in Wirklichkeit handelt es sich um den Selbst(erkenntnis)-Prozess Georgs, der mit dem Todesurteil, mit einer Selbstverurteilung endet.

Die Szene ist im Grunde genommen durch die wechselnden Wahrnehmungen von Georg strukturiert, dem der Vater zuerst als ein Riese, später als Pflegefall und am Ende plötzlich als ein Schreckbild erscheint. Die Antwort auf die Frage, warum diese Änderungen in Georgs Betrachtung vor sich gehen, was sie erklärt und welche Logik ihnen zugrunde liegt, kann nicht nur zur Beleuchtung des zunächst widersprüchlich scheinenden und schwer nachvollziehbaren Streits zwischen beiden Figuren beitragen, sondern auch bei der Kohärenzbildung der Gesamterzählung hilfreich sein. Betrachtet man zunächst die erste umfassendere Struktureinheit, dann ist unschwer zu erkennen: Georg kündigt ausdrücklich in der Phase zwischen der Herausbildung seiner unterschiedlichen Vaterbilder, des Riesen und des Pflegefalls an, dass er dem Freund seine Verlobung mit Frieda geschrieben hat. Im zweiten größeren Abschnitt, der durch die Umwandlung des Pflegefall-Vaters in den Schreckbild-Vater bestimmt wird, legt er den Vater ins Bett, deckt ihn zu und versucht für ihn unterdessen die Gestalt des Freundes heraufzubeschwören. In dem „alten Kind“, dem Vater, vergegenwärtigt er sich seinen Freund und damit verwandelt sich zugleich der Vater in seinen Augen in ein „Schreckbild“. Dass die Kraft des Vaters dieser Erkennung entstammt, scheinen später auch seine eigenen Worte zu bekräftigen:

Bleib, wo du bist, ich brauche dich nicht! Du denkst, du hast noch die Kraft, hierher zu kommen und hältst dich bloß zurück, weil du so willst. Daß du dich nicht irrst! Ich bin noch immer der viel Stärkere. Allein hätte ich vielleicht zurückweichen müssen, aber so hat mir die Mutter ihre Kraft abgegeben, mit deinem Freund habe ich mich herrlich verbunden, deine Kundschaft habe ich hier in der Tasche!¹²⁹ (D 58-59)

¹²⁹ Bei diesen Worten des Vaters ist auf die Ambiguität von „Kundschaft“ zu verweisen: Neben der Gesamtheit der Kunden kann sie nämlich auch eine Nachricht bedeuten. Da Georg mit dem Brief in der Tasche zu seinem Vater ging, dürfte letztere Bedeutung von „deine[r] Kundschaft“, die der Vater ebenfalls in der Tasche hat, leicht mitasoziiert werden. Umso mehr als Georg in seiner Reaktion die Aussage des Vaters wortwörtlich nimmt: „Sogar im Hemd hat er Taschen!“ (D 59) Unter diesem Aspekt drückt die motivische Beziehung zwischen „Brief“ und „Kundschaft“ wiederum die unterschwellige Einheit von Georg, dem Vater und dem Freund aus.

In gewisser Weise erzeugt Georg, ungewollt, gleichsam selbst diese Verstärkung, eine Art ‚Auferstehung‘ des Vaters, während er ihn bewusst gerade zu unterdrücken sucht. Eine motivische Parallele zeigt sich dabei zu der Korrespondenz zwischen Georg und dem Freund, wo letzterer, „ganz gegen Georgs Absicht“ (D 47), auf die ihm dreimal mitgeteilte „gleichgültige Verlobung“ reagierte.

Im Folgenden soll ein weiterer wichtiger Zusammenhang des Abschnitts, die Verbindung des Vaters, des Freundes und Georgs aus der Sicht der „Geistlichen-Anekdote“ kurz erörtert werden. Umso mehr als diese, obwohl auf Metaebene in das Erzählen der Episode alle drei Figuren miteinbezogen sind, in der Forschung nur wenig diskutiert wird und ihre Funktion im Erzählverlauf weitgehend unbestimmt bleibt.¹³⁰ Eine Beziehung zwischen der „Geistlichen-Geschichte“ und der Szene im Zimmer des Vaters lässt sich dadurch herstellen, dass es sich in beiden Fällen um einen vergleichbaren Aufruhr handelt.¹³¹

Als Georg am Anfang der Szene in das Zimmer des Vaters tritt, scheint es ihm mit seinen geschlossenen Fenstern „unerträglich dunkel“ (D 50) und beim Anblick des Vaters denkt er sich, dass jener „noch immer ein Riese“ (D 50) ist. Dieser Eindruck stört ihn innerlich, weil ihm der Vater im Geschäft ganz anders dünkt. Seine verborgene Unzufriedenheit lässt darauf schließen, dass die Feststellung, die er macht, weder positiv noch ganz neutral zu interpretieren ist. Der Adverbialausdruck „noch immer“ kann zwar an sich anerkennend sein, doch dürfte in diesem Kontext gleichzeitig, zumindest untergründig, auch die umgekehrte Bedeutung gelten, der geheime Wunsch nämlich, dass dies anders sein sollte. Der Gedanke insgesamt setzt Georgs Absicht voraus, den Vater unterzukriegen.¹³² Kurz danach teilt Georg dem Vater mit, dass er es sich doch überlegt und den Freund über seine

Dass es sich andererseits um den inneren Kampf von Georg handelt, zeigt sich darin, dass Georg mit dieser Bemerkung den Vater in seinen Gedanken „unmöglich machen“ (D 59), seine Macht untergraben will.

¹³⁰ Laut Gray handelt es sich dabei um die literarische Verarbeitung eines historischen Ereignisses, nämlich der „Oktoberrevolution des Jahres 1905, in der der Geistliche Georgi Gapon einen Arbeiteraufstand in Petersburg anführte, der auf blutigste Weise von zaristischen Soldaten niedergeschlagen wurde.“ S. Gray 2003, S. 25. Auch Politzer verbindet bereits in seiner früheren Studie die Figur des Geistlichen mit „Vater Gapon“ und erklärt das Verhalten des Freundes, nicht heimkehren zu wollen, mit dessen Sympathie für die „soziale Revolution“ und einer religiösen Begeisterung. S. Politzer, Heinz: Franz Kafka, der Künstler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978 (1965), S. 95.

¹³¹ Die „»unglaubliche« Episode aus der ersten russischen Revolution“ nennt Vogl „den historischen Kern der Erzählung“. Gemäß seiner Argumentation handelt die Anekdote „von Aufruhr und Entmachtung des Vaters, des Staats, des »Väterchen Zar« (...), von der Schuld und Sühne des Sohnes (...). Damit stellt Kafkas Erzählung kein ödipales Drama dar, sondern ein Drama der Ödipalisierung, ein geschlossenes System, in dem die Familie ein Funktionselement darstellt: hinter der Familie Ödipus, hinter Ödipus aber der Staat und der kapitalistische Eigentümer.“ Vogl, Joseph: Ökonomien: Bendemann, Ödipus und Leviathan. In: Kittler, Wolf / Neumann, Gerhard (Hg.): Franz Kafka. Schriftverkehr. Freiburg: Rombach, 1990, S. 295-315, hier S. 310.

¹³² Siehe dazu Sokel 1983, S. 61, und Kurz 1980, S. 169. Im Zudecken des Vaters sowie in Georgs späteren Gedanken „Wenn er fiele und zerschmetterte!“ (D 58) erscheint für Hiebel sogar der „»symbolische Vatermord« in der Form einer Aggressionsphantasie“. S. Hiebel 1989, S. 121.

Verlobung mit Frieda informiert hat. Diese Wendung überrascht den Vater, der ihn gleich auffordert, die volle Wahrheit zu sagen: „Hast du wirklich diesen Freund in Petersburg?“ (D 52) Die Frage, die viele Interpreten als ein Zeichen für die Senilität des Vaters betrachten,¹³³ ist gemäß der Logik des hier vertretenen Ansatzes durchaus berechtigt. Georgs Entscheidung für die Ehe bedeutet nämlich, dass all das, was der Freund für ihn bisher repräsentierte, wesentlich an Bedeutung einbüßt. Georg weicht, wie schon erwähnt, der Antwort aus und spricht nur noch über die Lebensweise des Vaters, die seines Erachtens „von Grund aus“ (D 52) verändert werden soll. Seine Absicht, den Vater aus dem Dunkel ins Licht, ins Vorderzimmer zu bringen, ihn zu stärken und wieder ins Leben zu führen, ist – wie oben gezeigt – wiederum ambig, weil er gleich auch hinzufügt: „Aber das alles hat Zeit, jetzt lege ich dich noch ein wenig ins Bett, du brauchst unbedingt Ruhe.“ (D 53)

Beim Ausziehen des Vaters beschwört er ihm auch die Anekdote herauf, die ihnen der Freund bei seinem Besuch vor drei Jahren erzählte. Auf seiner Geschäftsreise in Kiew hatte dieser „bei einem Tumult einen Geistlichen auf einem Balkon gesehen (...), der sich ein breites Blutkreuz in die flache Hand schnitt, diese Hand erhob und die Menge anrief.“ (D 54) Die Szene weist interessante Parallelen mit dem Verhalten des Vaters auf, der plötzlich, nachdem ihn Georg ins Bett gelegt und zugedeckt hat, die Decke zurückwirft und sich aufrichtet. Seine Vorstellung, wie er den Arm begeistert über dem Kopf schwingt und Georg anschreit, imitiert motivisch die erhobene Hand des Geistlichen und dessen Anruf der Menge. Die Narbe auf seinem Oberschenkel aus den Kriegsjahren assoziiert wiederum das Blutkreuz in der Hand des Geistlichen. Das Blutkreuz selbst ist offenbar als ein emblematischer Verweis auf Christus zu deuten. Über die übliche Symbolik hinaus handelt es sich in diesem Kontext um eine entfernte formale Entsprechung zwischen Gottesvater und dem Sohn bzw. dem Vater und Georg: Gott opfert seinen Sohn auf, der Vater verurteilt Georg zum Tode.¹³⁴ Im ersten

¹³³ Vgl. beispielsweise Zeller 1986, S. 179.

¹³⁴ Die Anekdote vom Geistlichen mit dem Blutkreuz in der Hand stellt auch nach Seidler eine Anspielung auf die christliche Aufopferung dar. Er meint, dass die religiösen Elemente der Erzählung, die allerdings auch in der früheren Forschung erkannt wurden, eine zweite, allegorische Interpretationsebene nahelegen und auf dieser Ebene eine Gesamtinterpretation ermöglichen. Daraus, dass Georg seinem Vater gerade mit dieser Anekdote das Bild des Freundes in Erinnerung bringen will, folgert Seidler darauf, dass der Freund ein Vertreter des Christentums ist. Seine Ansicht begründet er damit, dass im Porträt des Jugendfreundes, den Georg früher zweimal verleugnete, eindeutig der „Schmerzmann“ zu erkennen ist. St. Petersburg legt er als „Burg Petri“ aus und setzt somit zu Rom, „de[m] ursprüngliche[n] Sitz der Christenheit“ in Beziehung. In dem Vater sieht Seidler „eine allegorische Jehovafigur“, im Sohn „das Urbild des emanzipierten, dem Glauben seiner Väter untreu und ganz weltlich und materialistisch gewordenen Juden“. Von diesem Standpunkt aus erklärt Seidler den Satz des Vaters „Er [der Freund] wäre ein Sohn nach meinem Herzen!“ damit, „daß (...) eine innigere Beziehung zwischen einem orthodoxen Juden und einem gläubigen Christen besteht als zwischen dem ersten und einem völlig säkularisierten Juden.“ S. Seidler, Ingo: Das Urteil: „Freud natürlich“? Zum Problem der Multivalenz bei Kafka. In: Paulsen 1971, S. 174-190, hier S. 187-188. Die Kohärenz dieser Auffassung lässt sich unter anderem dadurch in Frage stellen, dass der Vater bis vor kurzem auch selber ein tätiger Geschäftsmann war

Fall soll die Menschheit von ihren Sünden erlöst werden, im zweiten Fall wird hingegen durch Georgs Tod, wie früher ausgeführt, das ‚teuflische‘ Leben zurückgenommen. Mit der Szene lässt sich das Erscheinen der Bedienerin vom Ende der Erzählung verknüpfen: dadurch, dass sie beim Anblick Georgs „Jesus“ ruft, wird die mögliche Verbindung zwischen der Geistlichen-Episode und dem Todesurteil Georgs durch den Vater weiter bestärkt.¹³⁵ Zu betonen ist dabei allerdings, dass die Vorführung des Vaters, wie er im Bett stehend das Hemd hochhebt und die Beine wirft, eigentlich darauf abzielt, die Verführungskunst Friedas vor Georg zu verhöhnen, sie lächerlich zu machen. Durch diesen Doppelbezug wird auch hier – in parodistischer Form – Georgs Dilemma zwischen Bejahung oder Ablehnung des Lebens gleichsam szenisch gestaltet.¹³⁶ In diesem Kontext ist noch die merkwürdige Wendung „mein Früchtchen“ kurz anzusprechen, die mit ihrer eigenartigen Formulierung – kaum merklich – auf den biblischen Sündenfall, auf die Erbsünde zu verweisen scheint. Der Sündenfall, ein häufig verwendetes Symbol bei Kafka, ist laut Kurz als Fall ins Bewusstsein, als Akzeptanz

und sich erst nach dem Tod seiner Frau aus dem Geschäftsleben zurückzog. Hinzukommt ferner, dass der Freund ebenfalls ein Geschäftsmann ist, der die Geschichte mit dem Geistlichen ausdrücklich auf einer Geschäftsreise nach Kiew erlebt hatte. Demnach scheint die scharfe allegorisch-religiöse Gegenüberstellung der drei Figuren durch Seidler wenig überzeugend. Einleuchtender ist hingegen Kittlers Argumentation, der den Geistlichen für den Repräsentanten des Christentums, der „Religion der im Körper des Sohnes inkarnierten Schrift“ hält und in Georg Bendemanns Handlung, „der das Urteil des Vaters an seinem eigenen Leib vollstreckt“, dessen Parodie sieht. Vgl. Kittler, Wolf: Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas. In: Kittler / Neumann 1990, S. 75-163 hier S. 107. Hartwich interpretiert selbst die Geistlichen-Szene als Parodie des „eschatologischen Opfermythos der Kirche über die Identität von Kreuz und Beschneidung“. Vgl. Hartwich, Wolf-Daniel: Böser Trieb, Märtyrer und Sündenbock. Religiöse Metaphorik in Franz Kafkas *Urteil*. In: DVj 67, 1993, S. 521-540, hier S. 530.

¹³⁵ Der Jesus-Ruf am Ende der „Geschichte eines Sohnes, der sich in seinem Einverständnis mit dem Todesurteil dem Willen des Vaters unterordnet“, kann auch nach Anz zu „religiösen bzw. religionskritischen Überlegungen“ provozieren. Vgl. Anz, Thomas: Franz Kafka. München: Beck, 1992, S. 99.

¹³⁶ Im Gegensatz zur psychoanalytischen Interpretation von Kaus, der die Aufführung des Vaters als Ausdruck seiner Liebesrivalität zur Braut auffasst und den Grund für den „Vorwurf der sexuellen Befriedigung durch Verlobung“ in dessen Eifersucht sieht (vgl. Kaus 2004, S. 247), könnte hier, wenn man den Zusammenhang mit der Geistlichen-Szene erkennt, vielmehr eine intertextuelle Entsprechung zu Schopenhauers These entdeckt werden. Danach ist Jesus als Symbol oder Repräsentant „der Verneinung des Willens zum Leben“ zu betrachten, wogegen sich die Bejahung des Willens vor allem in der „Befriedigung der Geschlechtslust“ manifestiert, die Schopenhauer mit der Erbsünde gleichsetzt. Vgl. Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zürich: Haffmans Verlag, 1999, 2. Ausgabe, Bd. 1, S. 427-428. Unter diesem Aspekt lässt sich auch die Deutung der Narbe des Vaters weiterführen und vertiefen. Diese Narbe „aus seinen Kriegsjahren“ (D 57), ausdrücklich auf dem Oberschenkel, kann auch als ein Zeichen seiner ehemaligen Männlichkeit begriffen, und so mit der Fortpflanzung des Lebens und der Erbsünde assoziiert werden. Erich Heller zufolge ist der „Grundgedanke der Erzählungen »Das Urteil«, »Die Verwandlung« oder »In der Strafkolonie« eindeutig schopenhauerisch: ein Individuum zu sein, bedeutet einen schuldhaften Verstoß gegen den Frieden des Nicht-Seins oder doch wenigstens des Kein-Individuum-Seins.“ S. Heller, Erich: Franz Kafka. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1976, S. 30. Zur Bedeutung von Schopenhauers Lehre für Kafkas Sündenfallinterpretation siehe auch Kurz 1980, S. 141. In seiner *Schloß*-Analyse verweist Fried ebenfalls auf verifizierbare Schopenhauer-Bezüge. Anhand des Romans hebt er vor allem das schopenhauersche Bild vom Schloss hervor. Demnach dürfte jemand, der an das Wesen der Dinge von außen heranwill, einem ähneln, der um ein Schloss herumgeht, den Eingang nicht findet und höchstens die Fassaden zu erkennen vermag. Vgl. Fried, István: A XX. századi Tantaloszok regénye: Franz Kafka: *A kastély* [Roman der Tantalusse des 20. Jahrhunderts: Franz Kafka: *Das Schloß*, ung.] In: Fried, István: Tíz híres regény. [Zehn berühmte Romane, ung.] Budapest: Gondolat, 1989, S. 151-174, hier S. 156f.

des Lebens zu verstehen.¹³⁷ Dies wird hier dadurch angedeutet, dass Georg gerade den Vater, den Repräsentanten des Todes „zudecken“, das heißt verdrängen will, um sich voll mit dem Leben identifizieren zu können.¹³⁸ Zugleich ist es jedoch Georg selbst, der seine Identifizierung mit dem Leben wieder unausgesprochen in Frage stellt, indem er, während der Vater ausgezogen wird, ihm über seinen Freund erzählt, der letztlich, wie früher ausgeführt, seine latente Sehnsucht nach dem Ausscheiden aus dem Leben repräsentiert. Georgs Schwankung wird scheinbar durch den Vater entschieden: bevor er stirbt, aus dem Leben verdrängt wird, nimmt er sein „Früchtchen“ zurück, das heißt er macht die Erbsünde durch sein Todesurteil rückgängig und sucht den Sohn, den „teuflisch[en] Mensch[en]“ (D 60) Georg, aus dem Leben zu vertreiben. In Wahrheit geht damit jedoch Georgs eigener geheimer Wunsch in Erfüllung: Durch sein Gespräch mit dem Vater, in dem er ihn ausdrücklich mittels der Geistlichen-Anekdote von der Existenz seines Freundes überzeugen will, bewegt er ihn nämlich unbewusst zu seiner Handlung. Die Bezeichnung „mein Früchtchen“ erklärt, warum der Vater das Todesurteil ausspricht und warum neben dem Freund gerade der Vater die Hauptrolle in dem ‚Selbsttheater‘ Georgs spielt: Der Sohn Georg kann aus dem Leben, der Erbsünde allein durch den Vater, der ihm das Leben (weiter)gab – er sagt ja einmal, er vereinige in sich die eigene Kraft und die der toten Mutter –, auf natürliche Weise zurückgenommen werden.¹³⁹ Die Zurücknahme des Lebens ist zwar einerseits der Tod, andererseits ist sie jedoch, angesichts des Sündenfalls, die mögliche Rückkehr in einen unschuldigen Zustand, in eine Art Kindheit vor dem Leben, dem Erwachsensein. Nicht zufällig ist deshalb, dass der Tod selbst in der Erzählung nicht dargestellt, nur angedeutet wird. Nicht zufällig ist ferner, dass Georg, den es gleich nach dem Todesurteil in den Tod ‚treibt‘, sich immer mehr in das ehemalige „unschuldig[e] Kind“ (D 60), in den „ausgezeichneten Turner“ (D 61), den Stolz der Eltern in seinen Jugendjahren, zurückverwandelt.

Bemerkenswert ist ferner, dass parallel zum Tod Georgs symbolisch auch die anderen Figuren der Erzählung sterben. Damit wird eindeutig gemacht, dass es sich eigentlich um verschiedene Aspekte einer einzigen Figur handelte, deren virtuelle Existenz nach dem endgültigen Entschluss zum Tod – statt zum Heiraten und Leben – keinen Sinn mehr hat. Der

¹³⁷ Vgl. dazu Kurz 1980, S. 135-152.

¹³⁸ Kurz sieht in Georgs Konfrontation mit dem Vater auch einen verdeckten Kampf: „Unter dem Anschein von Fürsorglichkeit greift er den Vater an. Das fürsorgliche Ausziehen und »Zudecken« des Vaters im Bett [...] ist der körperliche Ausdruck eines Tötungswunsches und des Wunsches, eine Aufforderung zum eigenen Tod zu verdecken.“ Kurz 1980, S. 169.

¹³⁹ Das Todesurteil durch den Vater, mag es an sich noch so seltsam und grausam klingen, dürfte insofern nicht überraschend sein, dass jede Zeugung gleichzeitig auch ein Urteil zum Tode ist.

„gemeinsame“ Tod, sollte diese Behauptung zutreffen, rechtfertigt auch die Ausgangsthese der Untersuchung, nach der die Wandlungen, Funktionen und Konstellationen der Figuren grundsätzlich durch die Änderungen Georgs bestimmt werden. Unmittelbar vor dem Todesurteil ruft der Vater Georg zu:

Wie lange hast du gezögert, ehe du reif geworden bist! Die Mutter mußte sterben, sie konnte den Freudentag nicht erleben, der Freund geht zugrunde in seinem Rußland, schon vor drei Jahren war er gelb zum Wegwerfen, und ich, du siehst ja, wie es mit mir steht. Dafür hast du doch Augen! (D 60)

Als sich Georg nach dem gesprochenen Todesurteil „aus dem Zimmer gejagt“ fühlte, „trug er“ noch „den Schlag, mit dem der Vater hinter ihm aufs Bett stürzte“, „in den Ohren davon“. (D 60) Der „Schlag“ und das ‚Stürzen‘ signalisieren mittelbar den Tod des Vaters, die Formulierung „in den Ohren davontragen“ deutet das Dauerhafte des Vorgangs an, dass nämlich der „Schlag“ für ihn noch lange hörbar bleibt, der Tod des Vaters „in den Ohren“ gleichsam mitgenommen und auf diese Weise mit dem eigenen Tod vereinigt wird. Dies umso mehr, als Georg, bevor er sich „hinabfallen“ lässt, einen „Autoomnibus“ erspäht, der „mit Leichtigkeit seinen Fall übertönen würde“. (D 61) Der „Schlag“, das ‚Stürzen‘, der ‚Fall‘ und das ‚Übertönen‘ lassen sich unschwer verbinden und durch ihre motivische Entsprechung Vater und Sohn als gleiche Figur miteinander identifizieren.¹⁴⁰

2.3 Georgs Tod als vollendeter Wertewechsel

Die bisherige Analyse hat gezeigt, dass die Kindheits- und Jugend-Motivik sich immer wieder, meist unzertrennlich, mit der Todesmotivik vermengt. Ihr Zusammenhang kann dadurch erklärt werden, dass die Kindheit in der Erzählung noch als eine unschuldige Phase vor dem eigentlichen Leben gilt. Der Tod, das Ausscheiden aus dem Leben, wird es vom Haupthelden akzeptiert, lässt sich dagegen als mögliche Rückkehr in diesen Zustand deuten. Die Todesszene am Ende der Erzählung entspricht ebenfalls dieser Ambiguität, indem sich der Tod auch hier als Vernichtung und als Fortleben zugleich zu erkennen gibt. Nach dem gesprochenen Todesurteil „fühlte sich“ Georg „aus dem Zimmer gejagt“, eilte über die Treppenstufen, „überrumpelte“ die „Bedienerin“, die „im Begriffe war hinaufzugehen, um die

¹⁴⁰ Ronald Speirs weist in seinem Beitrag auch auf die zusammenhangstiftende Funktion des Motivs des Fallens hin, das alle drei Figuren miteinander verknüpft: Der Freund steht „[z]wischen (...) fallenden Gasarmen“, der Vater stürzt aufs Bett und Georg läßt „sich hinabfallen“. Vgl. Speirs 2006, S. 108.

Wohnung nach der Nacht aufzuräumen.“ (D 60) Es „trieb“ ihn zum Wasser, wo er das Geländer „wie ein Hungriger die Nahrung“ (D 61) festhielt. Aus dieser Beschreibung geht klar hervor, dass Georg beim sofortigen Vollstrecken des Urteils nunmehr allein seinen Trieben gehorcht. Diese ‚jagen‘ und ‚treiben‘ ihn, deswegen ‚eilt‘ und ‚überrumpelt‘ er die Bedienerin auf seinem Wege zum Wasser. Die scheinbar nur hingeworfene Bemerkung über das Vorhaben der Bedienerin, die die „Wohnung nach der Nacht“ aufräumen, in ihr Ordnung machen, d. h. das Dunkle und das Nächtliche gleichsam beseitigen will, lässt sich mittelbar als Georgs letzter, allerdings gescheiterter Versuch der Lebensbejahung begreifen. Bekräftigt wird diese Annahme auch durch eine motivische Beziehung mit dem Auftakt der vorangehenden Szene zwischen Georg und dem Vater. Georg, der da den Vater aufsucht, findet, dass es in dem Zimmer – die Entsprechung zur Begegnung mit der Bedienerin ist dabei nicht zu übersehen – „unerträglich dunkel“ ist. Die Mächtigkeit des Vaters, der in dem Zimmer, von den Enden seines geöffneten Schlafrocks umflattert, als „Riese“ ihm entgegeneilt, wird in dieser Situation auf Georg übertragen, der nun in seiner veränderten Rolle als Kontrahent der Bedienerin auftritt. Kein Zufall daher, dass er, vom gefällten Urteil unaufhaltsam auf sein Ziel zugetrieben, die gerade die Treppe heraufkommende Bedienerin ‚überrumpelt‘. Unschwer zu erkennen ist dabei die motivische Übereinstimmung, die Georg als eine gesteigerte Variante des Vaters ausweist. Dafür spricht vor allem, über die Ähnlichkeit zwischen dem Rennen und den flatternden Schlafrockenden hinaus, auch die bewegte und schwungvolle Erscheinung des sich im Bett aufrichtenden Vaters, von dessen Anblick überrascht Georg sich wie lahmgelegt fühlt. Im Ausruf „Jesus!“ und dem Verdecken des Gesichts mit der Schürze zeigt sich ein heftiger Schreck der Bedienerin.¹⁴¹ Ihre Angst vor Georg wiederholt in gesteigerter Form dessen früheres Gefühl gegenüber dem „Schreckbild“ des Vaters. An den motivischen Rollenwechseln ist mittelbar die Verschiebung der Dominanzverhältnisse in Georgs innerer Ambivalenz zugunsten der Ablehnung des Lebens abzulesen.

Unter diesem Aspekt ist noch kurz auf den Tod von Georg einzugehen, vor allem deshalb, weil der Tod selbst gar nicht dargestellt wird, es ist nicht einmal sicher, ob er stirbt

¹⁴¹ Seidler zählt den Ausruf der Bedienerin zu den „zahlreichen Anspielungen auf christliche Elemente“ in der Erzählung. Auch nach ihm könnte man allerdings „[d]en naturalistischen Einwand, daß eben böhmische Bedienerinnen dazu neigen, ihrem Schrecken so Luft zu machen, (...) gelten lassen, wenn diese Anspielung allein stünde.“ Vgl. Seidler 1971, S. 186-187. Nach seiner Interpretation bringt jedoch der Ausruf „Jesus!“, der sich „auf Georg zu beziehen scheint“, erstens „den religiösen Kontext überhaupt in Erinnerung“ und nennt zweitens „Georg ein letztes Mal die Alternative (...)“, die ihm offen gestanden war.“ S. ebenda Anm. 25. Ohne die inhaltlichen Zusammenhänge der früheren Ausführungen wiederholen zu wollen, sei hier noch einmal darauf hingewiesen, dass dieser Ausruf der Bedienerin, im Gegensatz zu Seidlers Auffassung, m. E. in erster Linie in der motivischen Identifizierbarkeit der Figuren eine Rolle spielt.

oder nicht.¹⁴² Zu erfahren ist nur soviel, dass er sich eine Zeit lang am Geländer festhielt, aber sich schließlich „hinabfallen“ ließ. Georgs Verurteilung durch den Vater „zum Tode des Ertrinkens“ wirkt zunächst grausam und gilt offensichtlich dem „teuflische[n] Mensch[en]“.¹⁴³ Gezeigt wird jedoch der grausame Tod nicht, weil es nicht nur um die Vernichtung des Bösen, des Teuflischen geht, sondern auch um die Wiedergeburt des „unschuldig[en] Kind[es]“. Anhand der letzten Ereignisse in der Erzählung entsteht wiederum ein Komplex mehrschichtiger Zusammenhänge, in dem Leben und Tod auf unterschiedlichen Ebenen eine vielfältige Interpretation erfahren. Die sich ständig ändernde ambige Haltung zu Leben und Tod, wie sie Georg durch die ganze Geschichte hindurch begleitet, zeigt sich selbst im letzten Augenblick vor dem Tod, wenn er leise ruft: „Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt“ (D 61).¹⁴⁴ Auch das Erreichen und Festhalten am Geländer als Wunsch nach dem Tod und Bestehen auf dem Leben zugleich weist, wie früher schon besprochen, ähnliche Ambiguität auf. Noch vor seinem Hinabfallen, sich am Geländer festhaltend, gleichsam aus dem Leben heraus sieht er einen Autoomnibus, „der mit Leichtigkeit seinen Fall übertönen“ (D 61), das heißt unmerklich machen würde. Aus dieser Sicht könnte also sein Tod durch das Leben überwältigt und verdrängt werden. Zum anderen jedoch, im Augenblick vor seinem Tod, in dem Moment, als er sich hinabfallen lässt, geht „ein geradezu unendlicher Verkehr“ (D 61) über die Brücke. Die Brücke wie auch der Fluss verweisen motivisch auf den Anfang der Erzählung zurück, wo er „aus dem Fenster auf den Fluß, die Brücke und die Anhöhen am anderen Ufer mit ihrem schwachen Grün“ (D 43) sah. Eine Art Fernweh konturiert sich in diesem Bild, die Sehnsucht nach einer anderen Welt, so dass es kein Zufall ist, dass der Brief an den Freund ins ferne Russland gerade in dieser Szene entsteht und „in spielerischer Langsamkeit“, gleichsam unterbewusst, verschlossen wird. Während der „geradezu unendliche Verkehr“ über die Brücke einerseits als Zeichen der Verdrängung, des Übertönens durch das Leben angesehen werden kann, handelt es sich andererseits, wenn man den

¹⁴² Die Tatsache, dass im Text lediglich Georgs Sprung von der Brücke, nicht aber sein Tod festgehalten wird, dient als Ausgangspunkt auch für die Überlegungen von Peter von Matt. Seine Schlussfolgerung weicht jedoch von der hier verfolgten Konzeption ab. Er plädiert für die Möglichkeit, dass Georg, der in seinen Jugendjahren ein ausgezeichneter Turner war, überlebt und aufs Ufer schwimmt. Auf Grund dieser (fraglichen) Hypothese gewinnt nach Peter von Matt alles, was vorher geschah, einen Spielcharakter: Georg, der "Spaßmacher" spielt mit seinem Vater, dem Komödianten das „Freund-in-Petersburg-Spiel“. Siehe von Matt, Peter: *Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. München: Carl Hanser Verlag, 1995, S. 266-272.

¹⁴³ Im Zusammenhang mit ‚teuflisch‘ ist anzumerken, dass sich diese Bezeichnung zwar auf Georg bezieht, aber auch in einem allgemein-menschlichen Sinne gedeutet werden kann. Teuflisch sind alle Menschen, so auch Georg, die die Grenze der Kindheit und Jugendzeit überschreiten, und die für die Weitergabe des Lebens fähig wären.

¹⁴⁴ Auch laut Kurz ist Georgs letzter Satz auf zweierlei Weise zu verstehen: Er „klingt einerseits wie ein Vorwurf, andererseits wie ein Nachruf. Er gilt Toten, denen Georg nachfolgt.“ S. Kurz 1995, S. 355.

„Verkehr“ als Herstellung von Kontakt versteht,¹⁴⁵ um eine „geradezu unendliche“, weit über dieses Leben hinausweisende Beziehung zum „anderen Ufer“ mit dessen „schwachen Grün“ als Zeichen eines anderen Lebens. Widerspruchsfrei lässt sich diese Deutung durch den sexuellen Bezug von „Verkehr“ ergänzen und bereichern. Der frühere Vorwurf des Vaters, dass Georg, um sich ohne Störung an Frieda befriedigen zu können, die Familie und den Freund verraten hat, wird hier insofern aufgehoben, als Georgs Befriedigung in Form des „unendliche[n] Verkehr[s]“ ihn nicht mit dem Leben, sondern mit dem Tod, dem „anderen Ufer“ verbindet.¹⁴⁶

Die Analyse, die sich vor allem auf die Figurenkonstellationen konzentriert hat und keineswegs auf alle Einzelheiten eingehen konnte, dürfte etwas für die Geschichte *Das Urteil* wie auch für Kafkas Erzählkunst allgemein Kennzeichnendes verdeutlicht haben. In seinen Erzählungen und Romanen kommt den Figuren, ihren wandelnden Funktionen und Beziehungen eine besonders wichtige Rolle zu. Diese Behauptung beruht auf der Annahme, dass es sich in Kafkas Geschichten meist um eine Art ‚Theater des Ich‘, um das Drama, oft um die Komödie einer einzigen, sich in verschiedenen Gestalten manifestierenden Ich-Figur handelt. Der dramatische Bogen der Selbstaufführungen des Ich, die figurale Inszenierungen seiner „geheimen Wünsche, Strebungen und Bewußtseinslagen“, seiner Sehnsüchte, Ängste wie auch „uneingestandene[r] und undurchschaute[r] Entscheidungen“ darstellen, spannt sich zwischen der Bejahung und Ablehnung des Lebens.¹⁴⁷ Ihr simultaner Kampf, die sich ständig ändernde Dominanz der einzelnen Aspekte des Selbst mündet oft in eine vielschichtige, schwer auflösbare Ambiguität. Diese Widersprüchlichkeit kennzeichnet auch *Das Urteil*, dessen ambiger Ausgang auf der Ebene der Ereignisse letztlich nicht aufzuheben ist. Doch lässt er sich erklären, wenn der Widerspruch auf der abstrakten Ebene, mit Hilfe motivischer Figurenbeziehungen, als Konflikt zweier gegenläufiger Wertordnungen aufgefasst wird. Georg, der Protagonist, wird im Laufe der Geschichte, wie ausführlich dargelegt, aus dem Leben in den Tod geführt, aber der konventionelle Wert von Leben und Tod, von Lebensbejahung und Lebensablehnung, kehrt sich für ihn in diesem Prozess unterbewusst in ihr Gegenteil, indem dem Ausscheiden aus dem Leben ein positiver Wert zukommt.

¹⁴⁵ Dies ist umso mehr begründet, als die gleiche Wendung auch hinsichtlich seiner Beziehung zum Vater verwendet wird: „(...) er verkehrte mit seinem Vater ständig im Geschäft“. (D 49)

¹⁴⁶ In diesem Zusammenhang empfiehlt sich wiederum auf die Selbstinterpretation Kafkas hinzuweisen. Demnach soll Kafka laut Brod den Satzsatz der Erzählung in einem Gespräch wie folgt gedeutet haben: „Weißt du, was der Satzsatz bedeutet? – Ich habe dabei an eine starke Ejakulation gedacht.“ S. Brod, Max: Über Franz Kafka. Frankfurt am Main: Fischer, 1974, S. 114. Ohne dies als entscheidendes Argument zu betrachten, sollte gezeigt werden, dass die Selbstdeutung des Autors mit dem davon unabhängigen Erklärungsansatz der Erzählung vereinbart werden kann.

¹⁴⁷ Vgl. dazu Kurz 1980, S. 187 u. S. 188.

3 Fremdheit als ausgeblendete Identität: *In der Strafkolonie*

Der Tod ist vor uns, etwa wie im Schulzimmer an der Wand das Bild der Alexanderschlacht. Es kommt darauf an, durch unsere Taten noch in diesem Leben das Bild zu verdunkeln oder gar auszulöschen. (N II 133)

3.1 Zum Stand der Forschung

Zu Beginn zahlreicher Kafka-Geschichten gerät der Protagonist in eine für ihn befremdliche Situation, etwa in eine fremde Welt wie *In der Strafkolonie*, in ein fremdes Land wie in *Der Verschollene*, in eine fremde Ortschaft wie in *Das Schloß*, in einen fremden Zustand wie in *Der Proceß* oder in einen fremden Körper wie in *Die Verwandlung*. In vielen Untersuchungen wird deshalb die Fremdheit als eine Kategorie akzeptiert, der in Kafkas Lebenswerk, nicht zuletzt auch biographisch unterstützt, grundlegende Bedeutung zukommt.¹⁴⁸

Auch bezogen auf die Erzählung *In der Strafkolonie* finden sich hinsichtlich der Fremdheit mehrere, sich an verschiedenen theoretischen Ansätzen orientierende Interpretationen. In seinem Kommentar zu Kafkas Erzählungen nennt Binder beispielsweise als Hauptquelle der *Strafkolonie* Octave Mirbeaus in der Fremdheit, im fernen China spielenden sadistisch-pornographischen Roman *Le Jardin des supplices* (1899), „dessen Motivik und Thematik Kafka faszinieren mußten“.¹⁴⁹ Wie bei Kafka geht es laut Binder auch in diesem Werk hauptsächlich darum, einem Fremden die qualvolle Prozedur genauestens zu beschreiben. Ein bekanntes Beispiel für die Erforschung der politischen Landschaft und die Konkretisierung des fiktiven Protagonisten stellt Walter Müller-Seidels Studie dar, die Kafkas Erzählung vor dem Hintergrund des europäischen Deportationssystems behandelt, wie dies

¹⁴⁸ Siehe dazu u.a. Honold, Alexander: Kafkas Trickster. Zum Auftritt des Fremden in der Schrift. In: Höcker, Arne / Simons, Oliver (Hg.): Kafkas Institutionen. Bielefeld: tarnscript Verlag, 2007, S. 295-320.

¹⁴⁹ S. Binder 1975, S. 174. Er verweist dabei auf mehrere Parallelen zwischen beiden Texten, so dürfte etwa Mirbeaus Ich-Erzähler, der sich als illustren Wissenschaftler (»illustre savant«) bezeichnet, Kafkas Forschungsreisendem entsprechen, aber auch „die Art der Hinrichtung und deren nähere Umstände“ lassen sich nach ihm „vollständig aus der Vorlage“ ableiten, auch wenn dort „kein direktes Vorbild“ der Maschine aufzufinden ist. S. Binder 1975, S. 176-177. Ein wesentlicher Berührungspunkt ist außerdem, dass es in beiden Texten „ganz geringe Verfehlungen [sind], die die Todesstrafe nach sich ziehen“ S. Binder 1975, S. 179. Binder führt auch weitere Details an, wie z. B. das Teehaus, den Reis, den Fisch, die Zuckersachen, die Fliegen oder die Verteilung der Münzen, die Kafka möglicherweise aus der französischen Vorlage entliehen hat. Vgl. Binder 1975, S. 169 sowie S. 180-181.

vor allem in Robert Heindls Bericht über seine Reise in die Strafkolonien dargestellt wird.¹⁵⁰ Im Anschluss daran zeigt sich in den letzten Jahrzehnten verstärktes Interesse für den „Zeitgehalt und Sachgehalt“ der Erzählung wie auch für den geographischen Hintergrund und „das politisch-historische Bedeutungsfeld des Textes“, die man im Spannungsfeld des Fremden und des Eigenen zu erschließen sucht.¹⁵¹ Beim Vergleich von Heindls Reisebericht und Kafkas *Strafkolonie* stellen Claudia Albert und Andreas Disselnkötter in ihrem Aufsatz fest, dass, während die Erläuterung des insularen Justizwesens durch den Offizier europäische Rechtskategorien anruft, das Teehaus „das genuin Fremde, entschieden nicht Europäische“ repräsentiert.¹⁵² Ihrer Ansicht nach orientiert sich Kafkas Werk wesentlich enger an der realhistorischen Praxis und Denkweise als dies die bisherige Forschung annahm. Die wechselnden Macht- bzw. Dominanzkonstellationen zwischen den Figurengruppen führen sie auch auf Heindl zurück, der in seinem Bericht „verschiedene Auf- und Abstiegsszenarien in der Rangfolge der Deportierten (...) wie der Kolonialbeamten“ beschreibt.¹⁵³ Ein wichtiger Vorzug ihres Ansatzes ist darin zu sehen, dass sie auf die Wechsel der Figurenkonstellationen aufmerksam machen; zugleich ist jedoch gegen ihr Vorgehen kritisch zu bemerken, dass die Umgestaltungen dieser Verhältnisse in Kafkas fiktionaler Strafkolonie – wie in der nachfolgenden Interpretation ausführlich gezeigt wird – während des Verlaufs des Strafvorgangs selbst erfolgen und daher nicht mit den längerfristigen Veränderungen in der Ranghierarchie innerhalb der Kolonie zu verwechseln sind. In Harald Neumeyers diskursanalytischem Verfahren wird *In der Strafkolonie* noch eindeutiger als Kafkas Beitrag zur Deportationsdebatte um 1900 angesehen, in dem Funktionen und Rahmenbedingungen der Deportation diskutiert werden. Über die rein inhaltlichen Übereinstimmungen hinaus strebt allerdings Neumeyer danach, „eine Ebene der systematischen und strukturellen Zusammenhänge“ aufzuzeigen.¹⁵⁴ John Zilcosky sucht wiederum die politischen und

¹⁵⁰ Vgl. Müller-Seidel, Walter: *Deportation des Menschen: Kafkas Erzählung »In der Strafkolonie« im europäischen Kontext*. Stuttgart: Metzler, 1986.

¹⁵¹ Honold, Alexander: *In der Strafkolonie*. In: KHb 2008, S. 477-503, hier zitiert S. 484.

¹⁵² Albert, Claudia / Disselnkötter, Andreas: „Inmitten der Strafkolonie steht keine Schreibmaschine“. Eine Re-Lektüre von Franz Kafkas Erzählung. In: IASL 27, 2002, S. 168-184 hier S. 180.

¹⁵³ Ebd. S. 177.

¹⁵⁴ S. Neumeyer, Harald: »Das Land der Paradoxa« (Robert Heindl). Franz Kafkas *In der Strafkolonie* und die Deportationsdebatte um 1900. In: Liebrand, Claudia / Schößler, Franziska (Hg.): *Textverkehr. Kafka und die Tradition*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 291-334, hier S. 296. Strukturelle Verbindungen dieser Art werden für ihn durch „drei eher unauffällige Details“ (ebd.) in Kafkas Text einsehbar. Die für die Tropen unangemessene Uniform des Offiziers, die Insellage der Strafkolonie sowie die Anwesenheit von Frauen weisen nach Neumeyer auf wichtige Aspekte der Deportationsdebatte hin, nämlich auf die in den zeitgenössischen juristischen Schriften viel diskutierte Abschreckungs-, Sicherungs- und Besserungsfunktion der Verschickungsstrafe und auf das Problem der dauerhaften Kolonialisierung. In der Deportation wird bekanntlich der strafpolitische mit dem kolonialpolitischen Aspekt kombiniert, worauf laut Neumeyer auch die Bezeichnung ‚Strafkolonie‘ hinweist. Der innere Widerspruch, das „Zugleich von Bestrafung und Kolonialisierung“ (S.

psychoanalytischen Lesarten zu verbinden, als er anhand der Schilderungen des Offiziers nach der „Beziehung zwischen perversen Lüsten und kolonialer Politik“ fragt, so liest er letztlich die Geschichte als „Kafkas Meditation über die Verwicklung von Sadomasochismus und Kolonialpolitik um die Jahrhundertwende.“¹⁵⁵ Für Susanne Feldmann stellt die Erzählung „Kafkas Vision eines fremdkulturellen d.h. nicht-abendländischen Gebrauchs der Medientechnik des Schreibens“ dar, wobei die Hinrichtungsmaschine als eine Schreibmaschine gilt, an der „die Funktionsweise einer Medienpraxis und einer Kultur demonstriert“ wird.¹⁵⁶ Nach Gerhard Neumann hingegen zeigt die Geschichte „das Einsetzen eines kulturellen Paradigmenwechsels, der durch einen Hinrichtungsapparat und seinen rituellen Gebrauch repräsentiert“ wird und „in der Perspektive eines reisenden Ethnologen erscheint“.¹⁵⁷ Im nachfolgenden Erklärungsversuch soll der Frage nachgegangen werden, ob und in wieweit der durch die Überschrift, den Schauplatz und das grausame Strafverfahren nahegelegte koloniale Kontext auch im Gesamtzusammenhang der Erzählung seine Priorität bewahrt.

Will man nämlich den Begriff der Fremdheit eher in Bezug auf die Figuren und ihre Konstellationen innerhalb der Erzählung bestimmen, und nicht von vornherein aufgrund globaler außerliterarischer Kontexte festlegen, dann relativiert sich weitgehend die scheinbare, alltägliche Eindeutigkeit des Fremden.¹⁵⁸ Diese Annahme unterstützen auch die Überlegungen von Kurz, der, um seine im ersten Kapitel dargestellten Thesen noch einmal zu

Neumeyer 2004, S. 313) macht aus der Strafkolonie – wie der deutsche Jurist Robert Heindl in seinem Buch *Meine Reise nach den Strafkolonien* formuliert – ein ‚Land der Paradoxa‘. Neumeyer stellt schließlich fest, dass auch Kafkas Strafkolonie als ein paradoxes Land zu betrachten ist, das dem allgemein paradoxen Gepräge der damals existierenden Deportationsinseln entspreche.

¹⁵⁵ S. Zilcosky, John: Wildes Reisen. Kolonialer Sadismus und Masochismus in Kafkas »Strafkolonie«. In: Weimarer Beiträge 50, 1/2004, S. 33-54, hier S. 38.

¹⁵⁶ S. Feldmann, Susanne: „Verstand geht dem Blödesten auf“. Medien und Kultur in Kafkas „Strafkolonie“. In: Weimarer Beiträge 42, 3/1996, S. 340-356. Hier zitiert S. 340 u. 341.

¹⁵⁷ Neumann, Gerhard: Kafka als Ethnologe. In: Scherpe, Klaus R. / Wagner, Elisabeth (Hg.): *Kontinent Kafka*. Berlin: Vorwerk 8, 2006, S. 42-56, hier S. 52.

¹⁵⁸ In ähnlichem Sinne legt Henel ihre Grundposition bezüglich einer literaturwissenschaftlichen Vorgehensweise anhand der *Strafkolonie*-Analyse fest: „Daß Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* noch immer nicht richtig verstanden ist, liegt weniger an ihrer Dunkelheit als an dem verfehlten Versuch der Interpreten, die unwirkliche Welt der Erzählung mit Zuständen in der wirklichen Welt in Verbindung zu bringen.“ S. Henel, Ingeborg: Kafkas *In der Strafkolonie*. Form, Sinn, und Stellung der Erzählung im Gesamtwerk. In: Günther, Vincent J. u.a. (Hg.): *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte*. Festschrift für Benno von Wiese. Berlin: Schmidt, 1973, S. 480- 504, hier S. 480. Hinzufügen ist allerdings, dass, während Henels theoretischen Prämissen durchaus zugestimmt werden kann, die von ihr vorgeschlagene allegorische Deutung der Figuren zu einer vielzu eindeutigen und simplifizierenden Interpretation der Erzählung führt. Die Unangemessenheit einer Auslegung, in der der gesetzgebende alte Kommandant als „eine Art Moses-Figur“ (Henel 1973, S. 482), der Offizier als sein Vertreter, der Reisende als Repräsentant der neuen Zeit und der Verurteilte, der „aus eigener Kraft“ (ebenda) seine Schuld nicht erkennen kann, als ein strafbedürftiger Mensch identifiziert werden, ist angesichts der Komplexität des Textes unschwer einzusehen. In der nachfolgenden Erklärung werde ich zu zeigen versuchen, dass die Beziehungen der Figuren wesentlich komplizierter sind und sie nicht so strikt voneinander zu trennen sind.

resümieren, die Erzählungen im Grunde genommen als das Theater der inneren Welt des Ich, der zentralen Figur begreift. Auf der virtuellen Bühne steht das Ich den anderen Figuren als Fremden gegenüber, obwohl ihm diese nur scheinbar fremd sind. In Wirklichkeit sind sie ebenfalls Konstituenten des Ich, indem durch sie seine verschiedenen, nicht rationalen Aspekte personifiziert werden. Es handelt sich dabei meist um ein ‚Spiel‘, in dem versucht wird, den Haupthelden durch ‚Schauspielerei‘, durch inszenierte Situationen, durch Gestik und Mimik in die Sphäre jenseits des Rationalen hinüberzulocken. Das Verständnis bedeutet in diesem Fall die Erkenntnis und die Annahme der Spielregeln dieser Sphäre und gleichzeitig auch das Aufgeben der rationalen Bestimmtheit des Selbst im Leben.¹⁵⁹ Kehrt man nun zu der ursprünglichen Frage zurück, dann enthüllt sich die Fremdheit – dieser Denkweise gemäß – als eine unbekannte Sphäre des Selbst. Im Folgenden soll diese Hypothese anhand von konkreten Textbeispielen aus der Erzählung überprüft werden. Umso mehr, als auf den ersten Blick die Figuren in der *Strafkolonie* dermaßen verschieden und gegensätzlich erscheinen, dass ihre Vereinbarkeit kaum vorstellbar scheint.

3.2 Versuch einer Erklärung

Die Erzählung *In der Strafkolonie* handelt von einer Exekution in den Tropen. Anwesend sind dabei der Offizier, der Soldat, der Verurteilte und der Forschungsreisende, der zu der Hinrichtung eingeladen wurde. Mittelbar sind auch noch der alte und der neue Kommandant als Erfinder und als angeblicher Gegner des Verfahrens an der Handlung beteiligt. Zunächst wird der Forschungsreisende durch den Offizier, einen begeisterten Anhänger der Prozedur, mit der Hinrichtungsmaschine und der Gerichtspraxis der Insel vertraut gemacht. Bei der detaillierten Erläuterung des Apparates erklärt der Offizier, wie dem Delinquenten das von ihm übertretene Gebot in einem äußerst qualvollen Vorgang mit einer „labyrinthartig[en], „kunstvoll[en]“ (D 217) Schrift in die Haut eingeritzt wird. Durch die Strafe soll der Verurteilte zu Erkenntnis und Verklärung geführt werden. Die Ausführungen überzeugen aber den Reisenden nicht, so dass er dem Offizier seine Unterstützung dem neuen Kommandanten gegenüber verweigert. Daraufhin lässt der Offizier den Verurteilten frei und legt sich selbst auf das Bett der Maschine, die sich dann während der Hinrichtung auch selbst zerstört. In die Kolonie zurückgekehrt liest der Forschungsreisende die Prophezeiung von der Auferstehung

¹⁵⁹ Kurz 1980, S. 186.

des alten Kommandanten auf dessen Grabstein im Teehaus und verlässt die Insel. Vergeblich wollen der Verurteilte und der Soldat zu ihm ins Boot steigen, er treibt sie zurück.

3.2.1 Der Reisende als „teilnehmender Beobachter“¹⁶⁰

Die Hinrichtung scheint zunächst eine Privatvorstellung für den fremden Reisenden zu sein, wobei er nahezu unmerklich vom Zuschauer zum Akteur wird, indem er immer mehr auch sinnlich-körperlich in die Geschehnisse miteinbezogen wird. Schaut er anfangs noch gleichgültig, in den Rohrstuhl zurückgelehnt, der Szene zu, wird er am Ende aktiv, gibt den anderen Befehle, glaubt die Maschine „beaufsichtigen“ und „eingreifen“ (D 244) zu müssen, als diese zu versagen droht.¹⁶¹ Diese Veränderung wird nicht zuletzt durch die besondere Beziehung zwischen ihm und dem Offizier, durch ihre sich immer häufiger wiederholende körperliche Berührung gefördert. Auf eigenartige Weise fasst nämlich der Offizier immer öfter die Hand des Reisenden, hängt sich an seinen Arm, umarmt ihn schließlich und legt sogar den Kopf auf seine Schultern. Während der Erklärung der Funktionsweise der Hinrichtungsmaschine wird er überdies vom Offizier zum Apparat geführt und aufgefordert, ihn zu „befühlen“ (D 208). Auf diese Weise soll der Außenseiter, der Unbeteiligte, der nur „mit der Absicht zu sehen“ herumreist, entgegen seinem ursprünglichen Vorhaben, zum Eingreifen „in fremde Verhältnisse“ (D 222) verführt werden. Tatsächlich wird der Forschungsreisende „ein wenig für den Apparat gewonnen“ (D 208), als der Offizier dessen Hand über die präparierte Watteschicht des Bettes führt. Zum anderen bringt die körperliche Annäherung die unterschwellige Identität der an der Oberfläche so unterschiedlichen Figuren des Offiziers und des Reisenden zum Ausdruck. Zu erkennen ist dies auch in der Unmittelbarkeit und Zugehörigkeit suggerierenden Anrede durch den Offizier: „Was für Zeiten, mein Kamerad!“ (D 226) sagt er nämlich zu dem Reisenden, nachdem er die früheren Exekutionen aus der Zeit des alten Kommandanten geschildert hat.

¹⁶⁰ Zu der Bezeichnung vgl. Neumann 2006. Laut Neumann stellt der Forschungsreisende neben dem Offizier eine „zweite Schlüsselfigur der Erzählung“ dar. Als „teilnehmender Beobachter“ verkörpert er ein Paradox, indem er „die Funktion von Ritualen durch seine Teilnahme ruiniert und zugleich, durch seine Distanznahme, ihr Verstehen allererst ermöglicht. Das Paradox lautet: Ein Ritual hört auf, ein »Ritual« zu sein, wenn der Teilnehmer zum Beobachter wird.“ S. Neumann 2006, S. 53. Obwohl im vorliegenden Aufsatz Neumanns treffender Terminus beibehalten wird, wird er in einem etwas abweichenden Sinne verwendet, wobei die ‚Teilnahme‘ des Forschungsreisenden viel stärker als bei Neumann betont wird. Hervorzuheben ist auch, dass die Teilnahme nicht als eine vorgegebene Eigenschaft des Reisenden angesehen wird. Er wird stufenweise in den Verlauf der Ereignisse integriert und erweist sich als deren aktiver Teilnehmer und Mitgestalter.

¹⁶¹ Albert und Disselnkötter sprechen über eine wachsende „Technikbegeisterung“ des Reisenden, die ihn schließlich „die Rolle des Maschinisten“ einnehmen lässt. S. Albert / Disselnkötter 2002, S. 176.

Verbunden werden der Reisende und der Offizier auch dadurch, dass beide Französisch sprechen. Für viele Interpreten ist die Verwendung dieser Sprache deswegen selbstverständlich, weil sie davon ausgehen, dass es sich bei der Insel um eine französische Kolonie handelt.¹⁶² Zu überlegen ist allerdings, ob Französisch überhaupt die Sprache der Strafkolonie sein kann, wenn „weder der Soldat noch der Verurteilte“ (D 207) seiner mächtig sind. Andererseits ist die Relevanz von Französisch kaum in Frage zu stellen, weil es die einzige Sprache ist, die auch konkret benannt wird, und weil es umgekehrt in der Erzählung ohne Belang ist, in welcher Sprache der Offizier mit dem Soldaten und dem Verurteilten bzw. am Ende der Reisende mit dem Soldaten und den Hafenarbeitern kommuniziert. Die Wahl des Französischen, so scheint es zunächst, hängt mit dem abendländisch-rechtlichen Hintergrund des Forschungsreisenden zusammen. Der Offizier weiß, dass sein „Verfahren ebenso wie das daraus abgeleitete Strafmaß den Prinzipien der (...) europäischen (...) Rechtssysteme eklatant widerspricht“, die laut Kittler insgesamt auf den französischen „Code Napoléon“ zurückgehen.¹⁶³ Da der Offizier den Forschungsreisenden für einen aufgeklärten Europäer hält, hofft er, diesen zuerst durch dessen Kommunikations- und Wissenschaftssprache, durch das Französische, für sein Verfahren zu gewinnen. Auch Kurz geht von der Annahme aus, dass „Französisch vor allem (...) die Sprache der Aufklärung [war]“, sieht aber in dessen Verwendung durch den Offizier ein Zeichen dafür, dass er „an der Denkweise der neuen Zeit“, des liberalen neuen Kommandanten, unterschwellig doch teilhat.¹⁶⁴ Konkret wird die Verwendung von Französisch in der Erzählung mit dem Erklären verbunden; in der Sprache der ‚Erklärungen‘¹⁶⁵ versucht nämlich der Offizier zunächst das Funktionieren der Maschine wie auch die Hinrichtungen in frühen Zeiten begreiflich zu machen, was sich allerdings, wie dies der Offizier selbst zugibt, als ein schwieriges Unternehmen erweist. Sollten daher, wie er meint, im Reisenden Unsicherheiten zurückbleiben, dann würden diese in ihm durch das Arbeiten und Wirken der Maschine, den Anblick der Exekution und die Verklärung am

¹⁶² Vgl. u.a. Neumann 2006, S. 52, Honold 2008, S. 485 und Zimmermann, Hans Dieter: *In der Strafkolonie – Die Täter und die Untätigen*. In: Müller 2003, S. 158-172, hier S. 159.

¹⁶³ Vgl. Kittler, Wolf: *In dubio pro reo*. Kafkas »Strafkolonie«. In: Höcker / Simons 2007, S. 33-72, hier zitiert S. 45. Nach Kittler spricht allerdings der Offizier mit dem Reisenden Französisch, damit der Verurteilte sein Urteil nicht versteht. In diesem Strafverfahren wird nämlich das Urteil nicht „öffentlich und mündlich“ verkündet. „Die Verkündung des Urteils und die Ausführung der Strafe konvergieren in einem öffentlich zur Schau gestellten Akt der Lektüre.“ Kittler 2007, S. 49.

¹⁶⁴ Vgl. Kurz 1980, S. 54.

¹⁶⁵ Bei der Darstellung des Apparates und des Strafverfahrens werden nahezu ausschließlich „erklären“ und „Erklärung“ gebraucht. Vgl. z.B. „Ich weiß nicht«, sagte der Offizier, »ob Ihnen der Kommandant den Apparat schon erklärt hat.« Der Reisende machte eine ungewisse Handbewegung; der Offizier verlangte nichts Besseres, denn nun konnte er selbst den Apparat erklären.“ (D 205) Oder: „Um so auffallender war allerdings, daß der Verurteilte sich dennoch bemühte, den Erklärungen des Offiziers zu folgen.“ (D 207) Siehe auch D 209, D 211, D 212, D 213 usw.

Gesicht des Sterbenden aufgehoben. So vertraut er neben seinen Erklärungen immer mehr auch der ‚Sprache der Maschine‘, die wohl unmittelbar zu fühlen ist und deshalb für den Betrachtenden wie den Verurteilten überzeugender wirkt als alle Erläuterungen. Um ihre Sprache verstehen zu können, sollen allerdings vor allem die Sinne und nicht der Verstand mobilisiert werden, weil das wahre Verstehen dieses Verfahrens nicht durch den Verstand, sondern durch den Körper geschieht.¹⁶⁶ Diese Annahme bekräftigen auch die Handlungen des Offiziers, indem er, als der Reisende sich für den Apparat zu interessieren beginnt, mit seinen Erklärungen aufhört, um ihm „zur ungestörten Betrachtung Zeit zu lassen.“ (D 209) Oder als er später merkt, dass „die Zeit vergeht, und die Exekution (...) schon beginnen“ (D 213) sollte, setzt er rasch mit seinen Erklärungen fort, die nun sehr knapp gehalten und mit folgender Frage abgebrochen werden: „»Ist Ihnen das klar?« Er beugte sich freundlich zu dem Reisenden vor, bereit zu den umfassendsten Erklärungen.“ (D 214) Sein Verhalten, das diese Worte begleitet, steht offenbar im Widerspruch zu dem früher konstatierten Zeitdrang. Es handelt sich jedoch um eine ambige Situation, wobei ‚umfassend‘ in diesem Kontext sowohl als ‚ausführlich‘, wie auch als ‚umfangend‘ bzw. ‚umschlingend‘ gedeutet werden kann. In dem Ausdruck „umfassendste Erklärungen“ werden damit ‚rationale‘ und ‚körperlich-sinnliche‘ Erklärung auch formal miteinander verbunden, was mittelbar auch durch die körperliche Annäherung, durch das freundliche Vorbeugen des Offiziers zum Reisenden verstärkt wird. Vorweggenommen wird diese neue ‚Erklärungsweise‘ bereits auch in den früheren Momenten eines sinnlichen Kontakts mit dem Apparat wie etwa durch das schon erwähnte gemeinsame Befühlen der Watteschicht auf dem Bett.

Eine enge Verbindung zwischen dem Reisenden und dem Offizier zeigt auch die spätere Szene, in welcher der Offizier den Reisenden zu einem ‚Zusammenspiel‘ animieren will, indem er ihm beizubringen sucht, wie er sich am nächsten Tag auf der Sitzung in der Kommandatur, die für die Zukunft des Verfahrens entscheidend sein kann, zu verhalten hat. Das durch den Offizier imaginierte Schauspiel – sein Plan zur Bekämpfung des Kommandanten – lässt sich als eine Variante der Exekution lesen: Der Forschungsreisende werde demnach auch zur Sitzung vom neuen Kommandanten eingeladen, dazu genüge es, wenn er bloß „unbestimmte“ Äußerungen über das Verfahren mache. Bei der Sitzung werde er „mit den Damen in der Loge des Kommandanten“ (D223) sitzen, d.h. wieder die Position des besonderen Zuschauers einnehmen, um nach der Meldung von der Exekution plötzlich

¹⁶⁶ Im Text heißt es: „Verstand geht dem Blödesten auf. Um die Augen beginnt es. Von hier aus verbreitet es sich. Ein Anblick, der einen verführen könnte, sich mit unter die Egge zu legen. Es geschieht ja nichts weiter, der Mann fängt bloß an, die Schrift zu entziffern, er spitzt den Mund, als horche er.“ (D 219)

zum Mitspieler und Mitkämpfer des Offiziers zu werden und sein Urteil über das „Verfahren nach altem Brauch“ (D 229) dem Kommandanten zuzubrüllen. Dabei fällt auf, dass der Offizier am Ende seiner Ausführungen selbst laut schreit und „den Reisenden an beiden Armen“ (D 235) fasst. Über die früheren körperlichen Berührungen hinaus, mit denen er seine Erklärungen begleitete, weist sein Benehmen auch innerhalb der Szene auf einen interessanten Zusammenhang hin. Vorher hat er den Reisenden noch ausdrücklich gewarnt, er solle die Hände in der Loge für alle sichtbar auf die Brüstung legen und dürfe nicht zulassen, dass die Damen des Kommandanten seine Hände fassen. Diese Warnung erweist sich durch sein jetziges Vernehmen als verräterisch: Sie verstärkt noch mehr die Annahme, dass der körperliche Kontakt im Sinne des Offiziers auch als eine Art symbolische Zugehörigkeit zu deuten ist.

Auch der „Heimat“ kommt mittelbar die Rolle eines Verbindungsgliedes in der Beziehung des Reisenden und des Offiziers zu. Aus ihrem Gespräch ist darauf zu schliessen, dass ursprünglich auch der Offizier nicht in der Strafkolonie beheimatet ist.¹⁶⁷ Er trägt nämlich eine „für die Tropen zu schwer[e]“ (D 204) Uniform, die ihm wegen der hiesigen Hitze eher hinderlich ist, bei der er doch ausharrt, da er sie mit der Heimat identifiziert. Interessant ist in dieser Hinsicht, dass der Reisende gegen die Absicht des Offiziers die Uniform mehr beachtet als den „eigentümliche[n] Apparat“ (D 203), die eigentliche Attraktion der Strafkolonie.¹⁶⁸ Für den Offizier ist hingegen die Unbequemlichkeit der Uniform gleichsam selbstverständlich, die er mittels der Damentaschentücher hinter seinem Kragen zu lindern sucht. Erst bei seiner Hinrichtung, die scheinbar seine eigene Entscheidung ist, zieht er den Waffenrock aus, und nachdem er die Kleidungsstücke sorgfältig behandelt hat, wirft er sie „mit einem unwilligen Ruck in die Grube“ (D 240). Diese Szene zeigt, trotz ihrer Widersprüchlichkeit, an, dass die Uniform – und so auch die Heimat – den Lebenswillen

¹⁶⁷ Zimmermann kommt zu einem ähnlichen Schluss, wenn er behauptet, dass der Leser der Erzählung „mit einem von Europäern, wenn auch an einem abgelegenen Ort, praktizierten Verfahren“ konfrontiert wird. S. Zimmermann 2003, S. 165.

¹⁶⁸ Zilcosky setzt sich in seiner Analyse auch mit der „fesselnde[n] Uniform des Offiziers“ auseinander. Er ist mit politischen Lesarten in dem Punkt einverstanden, dass der Gleichsetzung der Uniform „mit der unentberlichen Gewalt der europäischen Heimat“ und der „Ausfuhr dieser Gewalt in die Kolonien“ eine politische Kritik innewohnt. Im Anstarren der Uniform sieht Zilcosky ein deutliches Zeichen dafür, dass der Reisende vom Körper des Offiziers auf eine erotische Art und Weise fasziniert und „zu sehr abgelenkt“ wird, „um die politische Kritik wahrzunehmen“. Vgl. Zilcosky 2004, S. 38. Demgegenüber ist anzumerken, dass die Beschreibung der Uniform kein Zeichen der Gewalt aufweist, vielmehr betont jede Einzelheit ihre Unbequemlichkeit und Feierlichkeit. Für den Reisenden wirkt nicht der Körper des Offiziers verführerisch, er findet ihn bewundernswert, weil er trotz der schweren Umstände unter der starken Sonne, wo „man schwer seine Gedanken sammeln“ konnte, „im engen, parademäßigen, mit Epauletten beschwerten, mit Schnüren behängten Waffenrock so eifrig seine Sache erklärte“. (D 206)

repräsentiert, die Befreiung von ihr hingegen den Todeswunsch zum Ausdruck bringt.¹⁶⁹ Das Bestehen des Offiziers auf der Heimat in seinen Aussagen zu Beginn der Exekution verrät mittelbar seine Verankerung im Leben, obwohl sein bekundetes Hauptinteresse der Hinrichtungsmaschine, und damit grundsätzlich dem Tod gilt.¹⁷⁰ Demgegenüber zeigt der Reisende anfangs „wenig Sinn für den Apparat“ (D 204), er wird durch die Uniform abgelenkt. Wie der Reisende in seinem Urteil seine europäische Befangenheit nicht überwinden kann, so kann auch der Offizier seine Heimat bis zuletzt nicht ganz aufgeben. Davon zeugt mittelbar auch sein „Sauberkeitswahn“¹⁷¹: Immer wenn die Maschine seine Hände beschmutzt, wäscht er sie in dem „bereitstehenden Wasserkübel“ (D 204) und ist auch stets zornig, wenn die Deliquenten die Maschine verunreinigen. Er zeigt Verständnis, wenn die Verurteilten den Filz, „an dem mehr als hundert Männer im Sterben gesaugt und gebissen haben“, nicht „ohne Ekel (...) in den Mund nehmen“ (D223) wollen. Dies erklärt auch, warum er später den Filzstumpf, bei seiner eigenen Hinrichtung, „nicht haben wollte“, wobei „das Zögern (...) nur einen Augenblick [dauerte]“. (D242) Obwohl sich der Offizier am Ende mit seinem Tod scheinbar endgültig vom Leben, von seiner Heimat trennt, ist selbst diese Trennung zum Scheitern verurteilt: Seine „Augen (...) hatten den Ausdruck des Lebens“ (D 245). Ähnlich widerspricht der Reisende seiner europäisch-aufgeklärten Überzeugung, indem er dem Sterben des Offiziers zusieht und seine Handlung für „vollständig richtig“ (D 241) hält. In dieser Widersprüchlichkeit als grundlegender Eigenschaft ist wiederum ein

¹⁶⁹ Auch Kurz weist in seinen Ausführungen darauf hin, dass die Figur des Offiziers „auf eine verdeckte Weise widersprüchlich und ambivalent“ ist. Bezüglich der Uniform gelangt er jedoch zu einem anderen Schluss. Kurz identifiziert nämlich die Heimat mit der Welt des alten Kommandanten, und die zwei Taschentücher, die der Offizier hinter seinen Rockkragen gezwängt hat, symbolisieren nach Kurz „pars pro toto einen Bruch in seinem Verhältnis zu seiner Uniform, zur Welt des alten Kommandanten“, da sie von den Damen des neuen Kommandanten stammen, der die neue „milde Richtung“ repräsentiert und „der Todesstrafe skeptisch gegenübersteht.“ S. Kurz 1980, S. 54.

¹⁷⁰ Nach Neumeyer weist die „unangemessene Uniform“ darauf hin, dass „die überseeische Verschickung eine Sehnsucht nach der Heimat evoziert und mit einem ungewohnten, da tropischen Klima konfrontiert. Damit indiziert Kafkas Erzählung einen Diskussionsaspekt der Debatte um die Verschickung von Sträflingen – den der Abschreckungsfunktion der Deportationsstrafe.“ S. Neumeyer 2004, S. 296. Wenig überzeugend ist diese Argumentation aus verschiedenen Gründen. Es handelt sich dabei nicht um die Klage des Offiziers, sondern um die Beobachtung des Reisenden. Mit der Feststellung des Reisenden, „[d]iese Uniformen sind doch für die Tropen zu schwer“ (D 204), ist der Offizier zwar einverstanden, aber bald lenkt er die Aufmerksamkeit des Forschungsreisenden wieder auf den Apparat hin. Auch seine Aussage über die Uniformen: „(...) sie bedeuten die Heimat; wir wollen nicht die Heimat verlieren“ (D 204) ist nicht zwingend als Heimweh zu interpretieren. Umso weniger, als die Erzählung – trotz jeder Ambiguität – nahelegt, dass der Offizier „der einzige Vertreter des Erbes des alten Kommandanten“ (D 224) ist, der die ganze Strafkolonie eingerichtet hat, und dessen Werk der Offizier nun mit Hilfe des Reisenden bewahren will. Was die Abschreckungsfunktion der Zwangsverschickung betrifft, darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden, dass in der Erzählung außer dem Titel keine konkreten Hinweise auf eine Deportationsstrafe zu finden sind, und selbst die Einrichtung der Strafkolonie, außer dem Strafverfahren, völlig im Ungewissen bleibt. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Bemerkung von Albert und Disselnkötter, nach der „die Erzählung keinen einzigen Deportierten aufweist“ (s. Albert / Disselnkötter 2002, S. 172).

¹⁷¹ S. Kurz 1980, S. 55.

wesentlicher gemeinsamer Zug zu entdecken, der die Annahme von der latenten Identität der Figuren unterstützt.

3.2.2 Der ‚Figurenapparat‘: Verurteilter – Reisender – Offizier – Soldat

Der seltsame Zusammenhang lässt sich jedoch nicht nur zwischen dem Forschungsreisenden und dem Offizier, sondern auch zwischen den anderen Figuren der Textwelt nachweisen. Wenig Aufmerksamkeit wurde bis jetzt dem Verurteilten und dem Soldaten gewidmet, die durch die schwere Kette des Verurteilten auch physisch miteinander verbunden sind, da der Soldat die Ketten um seine beiden Handgelenke gewickelt hält. Der Verurteilte führt aber während der Erklärungen des Offiziers ein eigenartiges ‚Pantomimespiel‘ auf, wodurch auch eine Verbindung mit dem Forschungsreisenden – und zugleich mit dem Offizier – hergestellt wird. Er beobachtet nämlich den Reisenden und ahmt ihn nach, als der Offizier das Verfahren auf Französisch erklärt, und hofft, letztlich erfolglos, auf diese besondere Weise die ihm unverständlichen Erklärungen und somit sein bevorstehendes Schicksal zu ‚verstehen‘. Wo der Offizier den Reisenden über das Urteil aufklärt, versucht der Verurteilte mit gesenktem Kopf und „alle Kraft des Gehörs“ (D 211) angespannt etwas darüber zu erfahren.¹⁷² „Äußerste Anspannung“ (D 218) kennzeichnet dann auch den Offizier, wenn er den Reisenden im Lärm der in Gang gesetzten Maschine fragt, ob er den Vorgang begreife. In Wirklichkeit aber interessiert den Reisenden in diesem Moment das Schicksal des Verurteilten mehr, als die Maschine selbst, was auch dadurch deutlich wird, dass er an seiner Stelle Fragen stellt. Er fungiert dabei beinahe als ‚Sprachrohr‘ des Verurteilten, der durch seine Blicke und Körperhaltung den Reisenden gleichsam darin ‚instruiert‘, was er zu erfahren sucht: Der Reisende fühlt seinen Blick, der zu fragen scheint, „ob er den geschilderten Vorgang billigen könne“ (D 211). Dass der Reisende die Körpersprache des Verurteilten auf diese Weise deutet, nimmt seinen späteren Gedanken vorweg, als ihm die Einladung des neuen Kommandanten „darauf hinzudeuten [scheint], dass man sein Urteil über dieses Gericht“ (D 222) verlange. Der fragende Blick des Verurteilten kehrt später in der Figur des Offiziers zurück, wenn er „ununterbrochen den Reisenden von der Seite [ansieht], als suche er von seinem Gesicht den Eindruck abzulesen, den die Exekution, die er ihm nun

¹⁷² Eine Parallele zeigt sich da mit dem Sterbenden aus der Erzählung des Offiziers, der die Schrift mit seinen Wunden entziffernd den Mund spitzt, „als horche er.“ (D 219) Die „Bewegungen [der] wulstig aneinander gedrückten Lippen“ (D 211) des Verurteilten werden hier als Zeichen des Unverständnisses gedeutet.

wenigstens oberflächlich erklärt hatte, auf ihn mache.“ (D 220-221) Seine auch konkret formulierte Frage: „Können Sie jetzt die Arbeit der Egge und des ganzen Apparates würdigen?“ (218) entspricht wiederum dem früheren Eindruck des Reisenden, der im Blick des Verurteilten die gleiche Neugier zu entdecken meinte.

Diese latenten Beziehungen tragen mittelbar zur weiteren Annäherung der Figuren bei. Die Körpersprache des Reisenden, wie er sich vorbeugt, aufsteht, d.h. seine passive Zuschauerhaltung aufgibt, verrät, dass er am Schicksal des Verurteilten Anteil nimmt, wobei er unlängst noch „fast sichtbar unbeteiligt“ (D 204) hinter dem Verurteilten auf und ab ging. Hinzu kommt noch, dass der Verurteilte, bereits unter die Egge gelegt, seine noch freie linke Hand unbewusst in die Richtung des Reisenden ausstreckt, als ob jener den Lauf der Vorgänge beeinflussen könnte. Es zeigt sich auch eine vornehmlich strukturelle Entsprechung zwischen den beiden, die sich allerdings auch in der übereinstimmenden sprachlichen Formulierung ausdrückt.¹⁷³ Wie der Reisende die Einladung des neuen Kommandanten zur Exekution und die Aufforderung des Offiziers zur näheren Betrachtung der Egge, die die tödliche Schrift in den Leib des Verurteilten einschreibt, annimmt, so ähnlich folgt auch der Verurteilte der in Wirklichkeit nicht ihm geltenden Einladung zum Anschauen der Einrichtung. Der Reisende bemerkt dies „zu seinem Schrecken“ (D 216), was wiederum auf seine emotional veränderte Haltung gegenüber dem Verurteilten verweist. Zugleich erweist sich jedoch sein Benehmen, indem er den Verurteilten zurücktreiben will, als mehrdeutig. Einerseits kann es hier auch darum gehen, dass er den Verurteilten verteidigen will, weil seine Handlung „wahrscheinlich strafbar“ (D 216) ist. Zum anderen entspricht seine Absicht der Logik des Offiziers: Wenn der Verurteilte weder sein Urteil noch die Tatsache seines Verurteiltseins kennen kann, dann soll er auch den Hinrichtungsapparat nicht frühzeitig kennen lernen. Sein Vorhaben wird allerdings – erneut ein Zeichen für seine enge Zusammengehörigkeit mit dem Offizier – vom Offizier selbst durchgeführt, der ihn mit einer Hand festhält, während er mit der anderen eine Erdscholle nach dem Soldaten wirft, der - aus seinem Halbschlaf erwacht - den Verurteilten an der Kette zurückzieht. Die virtuelle wie teilweise auch konkrete Verkettung der Figuren verweist diesmal, neben der motivischen Verknüpfung, von einer anderen Seite her auf ihre eigentümliche Einheit: was nämlich der Reisende will, lässt der Offizier letztendlich vom Soldaten ausführen. Es gibt Forschungsansätze, die die Bezeichnung „eigentümlicher Apparat“ am Anfang der Erzählung

¹⁷³ „Der Reisende schien nur aus Höflichkeit der Einladung des Kommandanten gefolgt zu sein (...)“ (D 203) „Da sah er zu seinem Schrecken, daß auch der Verurteilte gleich ihm der Einladung des Offiziers (...) gefolgt war.“ (D 216)

nicht allein auf die Maschine, sondern auf die gesamte Einrichtung der Strafkolonie, also auf einen komplexen „Verwaltungs- und Beamtenapparat der staatlichen Administrations-Organen“ beziehen und historisch in der deutschen oder habsburgischen k.u.k.-Bürokratie konkretisiert sehen wollen.¹⁷⁴ Meiner Betrachtungsweise entsprechend wäre der Begriff des

¹⁷⁴ S. Honold 2008, S. 486. Kafkas „eigentümlicher Apparat“ (D 203) bedeutete für die Philologie von Anfang an eine Herausforderung; man wollte ihn auf die verschiedensten Maschinen und Einrichtungen als mögliche Modelle zurückführen. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sollen nachfolgend einige Beispiele aus der Forschung der letzten Jahrzehnte angeführt werden. Sich eng am Text orientierend, wo der Offizier die Maschine mit bestimmten Einrichtungen in Heilanstalten vergleicht, entdeckt Kurz eine mögliche Parallele mit Drehmaschinen, die „seit Beginn des 19. Jahrhunderts in Irrenhäusern (...) gebräuchlich [waren], um bei den Irren »widrige Empfindungen« wie Erbrechen auszulösen. Von dieser barbarischen Methode versprach man sich heilende Effekte.“ S. Kurz 1980, S. 210. Klaus Wagenbachs Verweis auf die Ähnlichkeit mit Hobelmaschinen (s. Kafka, Franz: In der Strafkolonie. Hrsg. von Klaus Wagenbach. Berlin: Wagenbach, 1995 (1975), S. 86-90), die Kafka als Beamten der Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt bekannt waren, wird von Wolf Kittler, der die technischen Details der Hinrichtungsmaschine genauestens untersucht hat, in Frage gestellt. Kafkas Maschine „ist keine Hobelmaschine, denn dann könnte sie nicht schreiben. Sie ist aber auch keine Schreibmaschine der üblichen Konstruktion, denn dann müsste, was sie schreibt, auch leicht zu lesen sein. Das ist aber nicht der Fall. Diese Maschine reiht keine diskreten Zeichen nach Art von Buchstaben aneinander. (...) Daher ist die Maschine auch nicht mit Tasten, sondern mit einer Kurbel und nicht mit Typen, sondern mit Nadeln und Stacheln bestückt. Und daher geschieht die Entzifferung dessen, was sie schreibt, nicht mit den Augen, sondern mit dem Körper“. S. Kittler, Wolf: Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas. In: Kittler / Neumann 1990, S. 75-163, hier S. 117. Kittler führt die technischen Merkmale von Kafkas Foltergerät auf verschiedene Vorlagen, auf die Konstruktionsbeschreibungen der sogenannten Sprechmaschinen wie Phonograph, Grammophon oder Parlograph zurück. Letztlich entscheidet er sich für eine bestimmte Form der Sprechmaschine, nämlich die Dupliziermaschine, als Modell. Vgl. Kittler 1990, S. 118-120. Neben den „physiotherapeutischen Apparaten“ der Sanatorien und den Parlographen verweist die Beschreibung der Maschine nach Ulrike Landfester, die das zentrale Thema der Erzählung im Tätowierungsprozess sieht, auch auf eine andere technische Innovation des ausgehenden 19. Jahrhunderts, nämlich auf einen „batteriebetriebene[n] Handapparat zur Ausführung von Tätowierungen“. S. Landfester, Ulrike: Patographien des Schreibens. Zur poetologischen Funktion von Tätowierung in Johann Wolfgang Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Franz Kafkas *In der Strafkolonie*. In: Poetica 33, 2001, S. 159-189, hier S. 175f. Tina-Karen Pusse will hingegen die Vorlage von Kafkas „batteriebetriebene[r] Maschine“ in zwei sadomasochistischen Texten, teils in Sacher-Masochs *Venus im Pelz*, teils in Sades *Juliette* gefunden haben. Im ersten Fall setzt der Roman die Despotin mit „eine[r] verstärkte[n] elektrische[n] Batterie“ – also eigentlich mit einer Maschine – gleich, im zweiten wird eine Maschine angeführt, mit deren Hilfe vom Bett aus Menschen ermordet werden können. Vgl. Pusse, Tina-Karen: Sägen, Peitschen, Mordmaschinen. Sacher-Masoch und de Sade in Kafkas Terrarium. In: Liebrand / Schößler 2004, S. 205-222, hier 220-221. Obwohl nach Kremer die detaillierte Schilderung der Hinrichtungsmaschine den Leser gleichsam dazu zwingt, sie sich als eine Schreibmaschine vorzustellen, handelt es sich hierbei, metaphorisch gelesen, vielmehr um eine Art „Schriftmaschine, die ernst macht mit der lebenaufzehrenden Macht des Schreibens, Bett und Schreibtisch in einem, Ort der Liebe und der Schrift zugleich, eben Ort des Todes“. S. Kremer, Detlef: Kafka, die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebensentzug. Frankfurt am Main: Athenäum, 1989, S. 150. In vieler Hinsicht Kremers Betrachtungsweise ähnelnd sprechen auch Feldmann, Müller und Mladek, die von der Selbstreflexivität des Kafkaschen Textes ausgehen, anhand des Apparats über eine allegorisch verstandene Schreibmaschine, welche den Schreib- bzw. Leseprozess modelliert. Vgl. Feldmann 1996, Müller, Beate: Die grausame Schrift: Zur Ästhetik der Zensur in Kafkas „Strafkolonie“. In: Neophilologus, 84. 1/2000, S.107-125 und Klaus Mladek: „Ein eigentümlicher Apparat“. Franz Kafkas „In der Strafkolonie“. In: Arnold 2006, S. 115-142. Gerade aufgrund der präzisen technischen Details in der Beschreibung der Maschine schließt hingegen Benno Wagner eine allegorische oder metaphorische Lesart aus und nimmt an, dass die Maschine tatsächlich existiert. Es handelt sich nach ihm um eine hybride Vorrichtung, die real existierende technische Geräte wie die Hobelmaschine, elektrotherapeutische Apparate, die Sortiermaschine für Kaffeebohnen, den Parlograph und den bei Volkszählungen verwendeten Kontakt-Apparat in sich vereinigt, welch letzterer Kafka aus den Vorlesungen des Prager Statistikprofessors Heinrich Rauchberg bekannt sein konnte. Vgl. Wagner, Benno: „Die Majuskelschrift unseres Erden-Daseins“. Kafkas Kulturversicherung. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 12, 2004, S. 327-363. Polaschegg ihrerseits vergleicht den Arbeitsmechanismus der Maschine mit den „frühneuzeitlichen Webstuhlnotationen“. S. Polaschegg, Andrea: Maschinen (nicht) verstehen. Das kollabierte Paradox in Franz Kafkas Erzählung „In der Strafkolonie“. In: DVjs

Apparats eher auf die Textwelt bezogen zu erweitern, in der die kettenartig zusammenhängenden Handlungen der Figuren, wie die obige Szene verdeutlicht hat, die Funktionsweise eines mechanischen Apparats heraufbeschwören. Die enge Beziehung zur Maschine zeigt sich außerdem auch darin, dass „die Egge der Form des Menschen [entspricht]“ (D 213), und dass der Verurteilte während der Prozedur zum Teil der Maschine wird, indem sein Körper als Schreibfläche benutzt wird.¹⁷⁵ Der Offizier ist von vornherein ein „besonderer Anhänger“ (D 204) des Apparats und dieser scheint bei der Hinrichtung des Offiziers seinen bloßen Handbewegungen zu gehorchen, als würde er seine Gedanken lesen. Die Maschine und der Offizier sind auch in dem Sinne voneinander abhängig, als über ihr Schicksal gleichermaßen das Urteil des Reisenden entscheidet. Dies bestätigt später auch ihr gleichzeitiger Untergang, der Tod des Offiziers durch die Maschine und der Zerfall der Maschine während der letzten Hinrichtung. Es zerfällt jedoch nicht nur der Apparat, auch die virtuelle und topographische Einheit der Figuren wird aufgehoben: Der Offizier stirbt durch das Urteil des Reisenden, der später die Insel in einem Boot verlässt. Der Soldat und der Verurteilte, die ebenfalls mitfahren wollen, werden von ihm zurückgetrieben.¹⁷⁶

82, 2008, S. 654-680, hier S. 663. Ihr geht es dabei nicht darum, ein neues potenzielles Vorbild für Kafkas Apparat zu nennen, sondern vielmehr darum zu zeigen, welches „technische Grundverständnis“ (s. Polaschegg 2008, S. 664) Kafkas Foltermaschine vom Leser verlangt. Die Zeichnungen des alten Kommandanten enthalten laut Polaschegg die „Einstellungsanweisungen“ für die Maschine und sind in dieser Hinsicht vergleichbar mit den Notationsblättern für Musterweber, die – wie der Offizier – „durch die Zeichnung hindurch auch das Muster sehen“ (ebd.). Da der Reisende diesen Mechanismus nicht kennt, vermengt er die Programmzeichnungen mit dem durch die Maschine erzeugten Schriftbild und kann es daher nicht lesen.

¹⁷⁵ Vgl. auch Kittler 1990, S. 116. Gegenüber Kittlers Auffassung, nach der die Menschen durch ihre Verschaltung mit den Maschinen zum Medium werden und ihre menschen-spezifischen Eigenschaften einbüßen, handelt es sich in dem hier vertretenen Konzept darum, dass sie vielmehr Kettenglieder eines Verstehens- bzw. Erkenntnisprozesses bilden. Der Verurteilte entziffert nämlich das in den Körper eingeschriebene Urteil durch seine Wunden und nicht mit den Augen, und auch die Zuschauer enträtseln es nicht mittels der eingeritzten Schrift, die übrigens durch die gläserne Egge für alle sichtbar d.h. zugänglich wäre, sondern sie lesen es an dem Gesichtsausdruck des Gemarteten ab. Kittler stellt fest, dass „die Verkoppelung menschlicher Körper mit Maschinen“ dazu führt, dass die Menschen „nicht mehr sprechende Wesen“ sind. Dies trifft jedoch auf den Verurteilten nicht ganz zu, da in ihm bereits vor der Hinrichtung tierische Eigenschaften dominieren und selbst der einzige Satz von ihm, der auch nur mittelbar, von dem Offizier zitiert wird, sein tierisch-triebhaftes Wesen ausdrückt: „Wirf die Peitsche weg, oder ich fresse dich!“ (D 213) Es geht also nicht darum, dass der Mensch, d.h. der Verurteilte seine menschliche Substanz verliert, sondern darum, dass der Reisende von der Gerechtigkeit der Prozedur überzeugt werden soll, und in diesem Vorgang die einzelnen Figuren ihre jeweils bestimmte Funktion haben. Diese Funktionen sind insofern nicht leicht zu erkennen, als die Figuren keine schematische, sondern zusammengesetzte, komplex-widersprüchliche Gestalten sind.

¹⁷⁶ Dass die Figuren tatsächlich eine Einheit bilden, bestätigt mittelbar auch ein Tagebucheintrag vom 9. August 1917, die eine Variante der Szene nach dem Tod des Offiziers darstellt. Auch in diesem Fall wird der körperliche Kontakt als Zeichen der Zusammengehörigkeit betont: „Der Reisende machte eine unbestimmte Handbewegung, ließ von seinen Bemühungen ab, stieß die Zwei wieder vom Leichnam fort und wies ihnen die Kolonie, wohin sie sofort gehen sollten. Mit gurgelndem Lachen zeigten sie daß sie allmählich den Befehl verstanden, der Verurteilte drückte sein mehrfach überschmiertes Gesicht auf die Hand des Reisenden, der Soldat klopfte mit der Rechten – in der Linken schwenkte er das Gewehr – dem Reisenden auf die Schulter, *alle drei gehörten jetzt zusammen.*“ (Hervorhebung Cs. M.) S. T 825.

3.2.3 Schläfrigkeit und Hündisches: Verbindungsmotive der Figuren

Zeichen für die enge Verwandtschaft der Figuren, die die gesamte Erzählung durchziehen, sind aber nicht nur hinsichtlich des Apparats nachweisbar. Sie werden alle auch durch die Eigenschaft der Müdigkeit miteinander verbunden. Der Offizier war „ungemein ermattet, atmete mit weit offenem Mund“ (D 204), der Reisende konnte wegen der Hitze nicht aufmerksam zuhören und seine Gedanken sammeln. Auch der Verurteilte folgte nur mit „einer Art schläfriger Beharrlichkeit“ (D 207) den ihm ohnehin unverständlichen Erklärungen des Offiziers. Und der „verschlafene“ (D 216) Soldat, der an einer schweren Kette den „stumpfsinnigen, breitmäuligen“ (D 203) Verurteilten hielt, schien in „ähnlicher Verfassung wie der Reisende“ (D 206) zu sein. Das Motiv des Schlafes stellt zwischen dem Verurteilten und dem Soldaten einen offensichtlichen Zusammenhang her: Indem dieser im Dienst die Augen schließt, wiederholt er das frühere ‚Verbrechen‘ des Verurteilten.¹⁷⁷ Die Strafkolonie scheint in dieser Hinsicht auf ihre Bewohner und Besucher eine besondere Wirkung auszuüben: In verschiedenem Maße kennzeichnet sie alle Konzentrationsschwäche und Zerstreuung, ihre Denkkraft und Rationalität nimmt allmählich ab. (In einem Fragment zu der Erzählung heißt es sogar: „Verdammte böse tropische Luft, was machst du aus mir? Ich weiß nicht was geschieht. Meine Urteilskraft ist zuhause im Norden geblieben.“ (T 823))

Der Verurteilte ist jedoch mit den anderen Figuren nicht allein durch seine Schläfrigkeit, sondern auch durch eine sonderbare, bei ihm zwar leicht erkennbare, aber bei dem Reisenden, dem Offizier und dem Soldaten wenig auffallende Eigenschaft verknüpft. Er hat ein hündisches Wesen, und dies nicht allein wegen der Kette, an der er zur Hinrichtung geführt wird. Bereits zu Beginn der Geschichte weist er sich durch hündische Eigenschaften aus: Er ist „breitmäulig“ und „hündisch ergeben“ und erweckt den Anschein, „als könnte man ihn frei auf den Abhängen herumlaufen lassen und müsse bei Beginn der Exekution nur pfeifen, damit er käme.“ (D 203-204) Vor seiner Festnahme lag er gekrümmt vor der Tür seines Vorgesetzten, die er wie ein Hund zu bewachen hatte. Als der Hauptmann seine Pflichtverletzung entdeckt, reißt er ihn mit der Peitsche aus dem Schlaf. Daraufhin fasste „der Mann seinen Herrn bei den Beinen, schüttelte ihn und rief: „Wirf die Peitsche weg, oder ich fresse dich!“ (D 213)¹⁷⁸

¹⁷⁷ Die verborgene Identität beider Figuren legt auch nahe, dass der anfangs „verschlafene“ Soldat gerade nach der Freilassung des Verurteilten „wachsam“ wurde. (D 241)

¹⁷⁸ Albert und Disselnkötter wollen in dem Ausruf des Verurteilten „das Bedrohungspotenzial“ der Ureinwohner der exotischen Insel als Menschenfresser entdecken. Vgl. Albert / Disselnkötter 2002, S. 181.

Verborgener, im Kontext des Essens, macht sich das Hündische im Verhalten des Soldaten bemerkbar. Während der Reisende und der Offizier über das Verfahren sprechen, isst der Soldat mit seinen schmutzigen Händen aus einem Napf Reisbrei, nach dem auch der Verurteilte mit der Zunge schnappt. So scheinen sie sich schließlich „befreundet zu haben“. (D 236) Am Ende der Erzählung zeigt sich das Hündische darin, dass während die beiden ins Boot des Reisenden springen wollen, dieser „ein schweres geknotetes Tau vom Boden [hob], ihnen damit [drohte] und sie dadurch von dem Sprunge [abhielt]“. (D 248) Dieses Vorgehen wiederholt zugleich motivisch die kurz zuvor angeführte Szene, in der der Hauptmann seinen Soldaten, den späteren Verurteilten, wie einen Hund behandelte.¹⁷⁹ Auf ganz merkwürdige Art äußert sich die hündische Eigenschaft in der Figur des Offiziers: Im Teehaus, wo der alte Kommandant begraben ist, soll der Offizier laut der Erzählung des Soldaten „einige Mal in der Nacht“ versucht haben, „den Alten auszugraben, er ist aber immer verjagt worden.“ (D 246-247)

Besonders einleuchtend ist in Bezug auf das Hündische eine Variante des Schlusses der Erzählung, die Kafka 1917, drei Jahre nach Beenden der Geschichte angefertigt hat. Dabei versetzt sich der Forschungsreisende in die Rolle des Verurteilten und verwandelt sich gleichsam in einen Hund.¹⁸⁰ Dies stellt eine Gegenversion zum Abschluss der 1919 publizierten Erzählung dar, indem hier durch das hündische Verhalten unausgesprochen der Standpunkt des Offiziers übernommen wird:

Der Reisende fühlte sich zu müde, um hier noch etwas zu befehlen oder gar zu tun. Nur ein Tuch zog er aus der Tasche, machte eine Bewegung als tauche er es in den fernen Kübel, drückte es an die Stirn und legte sich neben die Grube. So fanden ihn zwei Herren, die der Kommandant ausgeschiedt hatte, ihn zu holen. Wie erfrischt sprang er auf, als sie ihn ansprachen. Die Hand auf dem Herzen, sagte er: „Ich will ein Hundsott sein, wenn ich das zulasse.“ Aber dann nahm er das wörtlich, und begann auf allen Vieren umherzulaufen. Nur manchmal sprang er auf, riß sich förmlich los, hängte sich einem der Herren an den Hals rief in Tränen: „Warum mir das alles“ und eilte wieder auf seinen Posten. (T 822)

¹⁷⁹ Nach Zilcosky enthüllt diese Textstelle die Heuchelei des Reisenden, der bei der Hinrichtung des Offiziers als neuer „Kolonialherr“ auftritt: „Nicht besser als die alten Kolonialisten bedrohen die neuen »aufgeklärten« den Eingeborenen nach wie vor mit Gewalt und lassen ihn eingekerkert auf seiner Insel zurück.“ Zilcosky 2004, S. 43.

¹⁸⁰ Neumeyer sieht in der „Vertierung“ der Figuren eine Form der Degeneration, die nicht nur die Deportierten charakterisiert, sondern auch das Personal der Kolonie, da Degeneration „keine Frage der Veranlagung und der Vererbung“ ist, sondern „Resultat eines spezifischen Strafvollzugs und dessen Rahmenbedingungen“. S. Neumeyer 2004, S. 319. Damit stellt sich Kafka für Neumeyer auch in dieser Hinsicht an die Seite der Deportationsgegner.

3.2.4 Rollenwechsel der Figuren

Einen weiteren Hinweis auf die Zusammengehörigkeit der Figuren liefert auch die Tatsache, dass sie einander ersetzen können. Was ehemals der alte Kommandant selbst tat, nämlich dass er den jeweils Verurteilten unter die Egge legte, wird hier vom Offizier ausgeführt. Seine damalige Arbeit wird jetzt hingegen von einem „gemeinen“ (D 225) Soldaten erledigt. Statt des neuen Kommandanten klärt wiederum der Offizier den Reisenden über das Rechtsverfahren in der Strafkolonie auf. Zu beobachten ist auch, dass die einzelnen Figuren nicht einfach einander vertreten, sondern ihre Rollen miteinander oft auch tauschen, d.h. die Rolle der jeweils anderen im Verlaufe der Hinrichtungsprozedur motivisch übernehmen können, was wiederum die These über ihre untergründige Einheit unterstützt.

So war z. B. der Verurteilte ursprünglich Soldat, und so wird später der Offizier selber zum Verurteilten: „Was ihm geschehen war, geschah nun dem Offizier.“ (D 241) Der gegenseitige Rollenwechsel zeigt sich auch darin, dass bei der Exekution des Offiziers der Verurteilte, die früheren Erklärungen des Offiziers für den Reisenden gleichsam imitierend, dem Soldaten etwas in Zusammenhang mit dem Funktionieren der Maschine zu erklären sucht. Und er bemerkt auch, dass der Offizier im Apparat nicht angeschnallt ist, und er ist es, der die Riemen zusammen mit dem Soldaten festzurrt, wie es der Offizier vorher mit ihm tat. Der bewundernde Blick, mit dem der Offizier zu Beginn den Apparat beobachtete, wiederholt sich im Verhalten des Verurteilten, den nun „alles an der Maschine“ (D 243) interessiert und der die rollenden Zahnräder der zerfallenden Maschine entzückt zu fassen sucht. Auf ihre untergründige Identität verweist auch die motivische Beziehung zwischen der Szene, in der der Offizier die Hinrichtung des Verurteilten vorbereitet, und der Szene, in der die Hinrichtung des Offiziers vom Verurteilten verfolgt wird. Beide werden durch eine auffällige syntaktische Parallelkonstruktion miteinander verknüpft:

Der Reisende hatte wenig Sinn für den Apparat und ging hinter dem Verurteilten fast sichtbar unbeteiligt auf und ab, während der Offizier die letzten Vorbereitungen besorgte, *bald* unter den tief in die Erde eingebauten Apparat kroch, *bald* auf eine Leiter stieg, um die oberen Teile zu untersuchen. (D 204)

Der Reisende sah zu dem Soldaten und dem Verurteilten hinüber. Der Verurteilte war der lebhaftere, alles an der Maschine interessierte ihn, *bald* beugte er sich nieder, *bald* streckte er sich, immerfort hatte er den Zeigefinger ausgestreckt, um dem Soldaten etwas zu zeigen. (D 243) (Hervorhebungen von Cs. M.)

Auch das Verhältnis zwischen dem Soldaten und dem Verurteilten kehrt sich um: Wie früher der Offizier, so treibt jetzt der Verurteilte „den Soldaten an, ihm zu helfen.“ (D 244)

Die virtuelle Identität beider Figuren wird auch durch zahlreiche weitere Zeichen angedeutet. So wäscht der freigelassene Verurteilte sein Hemd, mit dem die verunreinigte Maschine geputzt wurde, in dem Wasserkübel, den früher der Offizier für seine durch die Maschine verschmutzten Hände benutzt hat. Den gespitzten Mund des Sterbenden legt beispielsweise der Offizier als Signal beginnender Erkenntnis aus. Folgerichtig deutet der Reisende die „wulstig aneinander gedrückten Lippen“ (D 211) des Verurteilten während er sich die Erklärungen des Offiziers anhört, wie auch dessen „fest zusammengedrückt[e]“ (D 245) Lippen nach seiner Hinrichtung, als Beweis für das Unverständnis bzw. das Ausbleiben der versprochenen Erlösung. Für den Reisenden bekommt das Gesicht des Verurteilten erst nach seiner Freilassung „wirkliches Leben“. (D 237) Merkwürdigerweise empfand er das Gesicht der Leiche des Offiziers so, „wie es im Leben gewesen war“: Seine Augen „waren offen“ und „hatten den Ausdruck des Lebens“. (D 245) Diese paradox scheinende Übereinstimmung der konträren Figuren lässt sich unschwer auflösen: An beiden widerspiegelt sich die Perspektive des Reisenden, der sich letztlich gegen das Verfahren und für das Leben entscheidet.

Diese Entscheidung wird nicht in geringem Maße durch den Umschwung verursacht, der einsetzt, als der Verurteilte während der Exekution des Offiziers mit dem ausgestreckten Zeigefinger dem Soldaten etwas an der Maschine deutlich machen will. Der Reisende fühlt sich dabei peinlich berührt, da er in den Gesten und Bewegungen scheinbar das Spiegelbild seiner früheren Einweisung in das Funktionieren der Hinrichtungsmaschine erkennt. Er, der bis dahin durch den reibungslosen Ablauf der Exekution – „das Bett zitterte, die Nadeln tanzten auf der Haut, die Egge schwebte auf und ab“ (D 242) – tief beeindruckt war, wird nun plötzlich mit sich selbst konfrontiert und gleichsam in seinen vorherigen Zustand zurückversetzt. Die Anwesenheit der beiden lenkt ihn gänzlich ab und beeinträchtigt seinen Plan, „hier bis zum Ende zu bleiben“ (D 243) und die Hinrichtung des Offiziers mit voller Aufmerksamkeit zu verfolgen. In dem Augenblick aber, als er deswegen den Soldaten und den Verurteilten vertreiben will, merkt er schon eine Störung in der bisher einwandfrei funktionierenden Maschine. Dass tatsächlich die Imitationsszene die Änderung in seinem Verhalten und dem Funktionieren des Apparats auslöst, zeigt sich auch in einem formalstrukturellen Umstand: Zu Beginn der Hinrichtung vernimmt der Reisende, der sich voll dem Vorgang widmet, „nicht das geringste Surren“ (D 243), obwohl „ein Rad im Zeichner hätte kreischen sollen“ (D 243), wie er dies bereits auch bei der Vorführung der Maschine gehört hatte. Nach der Pantomimeszene hingegen hört er gleich „oben im Zeichner ein Geräusch“ (D

243). Bald darauf zerfällt der Zeichner und innerhalb kurzer Zeit versagen auch die Egge und das Bett. Damit wird auch die vom Offizier vorgesehene zwölfstündige Prozedur vereitelt.

Ein ähnlich komplexes Beispiel für die These der gegenseitigen Rollenübernahme der Figuren stellt die Viererbeziehung zwischen Offizier, Reisendem und den beiden Kommandanten dar. Zuerst trägt der Offizier seinen Plan bezüglich der Sitzung in der Kommandatur am nächsten Tag vor. Nach diesem Plan sollte der Reisende unausgesprochen die Meinung des Offiziers als seine eigene „unerschütterliche Meinung“ (D 234) dem neuen Kommandanten ‚zubrüllen‘. Will er dies jedoch nicht tun – denn „in [seiner] Heimat verhält man sich (...) in solchen Lagen anders“ (D 234) – dann wird der Offizier die ihm zugedachte Rolle übernehmen und mit seiner Rede den neuen Kommandanten aus dem Saal jagen oder „ihn auf die Knie zwingen, daß er bekennen muß: Alter Kommandant, vor dir beuge ich mich.“ (D234) Damit versetzt er sich virtuell nicht nur in die Rolle des Reisenden, sondern zugleich auch in die des alten Kommandanten, da dessen Nachfolger – zumindest in seiner Vorstellung – vor ihm kapituliert. Wie anhand der Erörterung des Hündischen als Verbindungsmotiv der Figuren bereits erwähnt wurde, hatte man früher auch den Offizier einige Male vom Grab des alten Kommandanten ‚verjagt‘ – ähnlich wie nun der neue Kommandant durch seine Rede aus dem Saal ‚gejagt‘ werden sollte. Motivisch lässt sich mit dieser Imagination des Offiziers auch die Teehausszene am Schluss der Erzählung verbinden. Überraschenderweise sucht nämlich der Reisende, bevor er die Insel verlässt, das Teehaus auf und kniet vor dem Grab des alten Kommandanten nieder, um die Aufschrift zu lesen¹⁸¹. Damit erfüllt er scheinbar die Erwartung des Offiziers gegenüber dem neuen Kommandanten und übernimmt auf diese Weise motivisch dessen Rolle. Diese Entsprechung überrascht jedoch nicht: Der Reisende wird laut dem Offizier vom neuen Kommandanten deshalb zur Hinrichtung eingeladen, weil dieser denkt, dass er mit seinem Urteil dagegen auftreten würde. Insofern sollte der Reisende eine Rolle spielen, die selber anzunehmen der neue Kommandant, wie der Offizier meint, zu „feige“ ist. Umgekehrt setzt der Reisende „einige Hoffnung auf den neuen Kommandanten, der offenbar, allerdings langsam, ein neues Verfahren einzuführen beabsichtigte, das dem beschränkten Kopf dieses Offiziers nicht eingehen konnte.“ (D 214) Zu erkennen ist dabei, dass sowohl der Offizier, als auch der neue Kommandant den Reisenden für eigene Zwecke benutzen will. Ihre Manipulation erweist sich

¹⁸¹ Auch der Offizier kniet immer in der sechsten Stunde der Hinrichtung nieder, um die Erscheinung zu beobachten, wie der Verurteilte die Lust am Essen verliert. Damit beginnt nämlich die Erleuchtung des Verurteilten, deren Anblick „einen verführen könnte, sich mit unter die Egge zu legen“. (D219) Ähnlich lässt sich die Szene im Teehaus deuten und insofern geht der Akt des Niederknien in den zitierten Fällen weit über eine formale Entsprechung hinaus.

jedoch, angesichts der engen motivischen Verkettung der Figuren, als innere Ungewissheit und ständige Schwankung ein und derselben Figur, die sich in der Erzählwelt in verschiedenen Gestalten konkretisiert.

Vor diesem Hintergrund kommt auch dem scheinbar belanglosen Dialog zwischen dem Reisenden und dem Offizier Bedeutung zu: „»Wird der Kommandant der Exekution beiwohnen?« »Es ist nicht gewiß«, sagte der Offizier, durch die unvermittelte Frage peinlich berührt, und seine freundliche Miene verzerrte sich: »Gerade deshalb müssen wir uns beeilen.«“ (D 214) Da sich später jedoch herausstellt, dass der Offizier Bescheid wusste, dass der Reisende allein bei der Exekution zugegen sein wird („Ich war ja glücklich, als ich hörte, dass Sie allein der Exekution beiwohnen sollten. Diese Anordnung des Kommandanten sollte mich treffen, nun aber wende ich sie zu meinen Gunsten.“ D 231), so lässt sich seine Antwort auf die Stellungnahme des Reisenden zum Gerichtsverfahren beziehen. Wenn der Reisende den Standpunkt des neuen Kommandanten vertritt, dann ist dieser präsent, wenn er aber doch durch den Offizier überzeugt wird, dann bleibt er abwesend. Dass es sich jedoch in diesem Fall nur um Prinzipien handelt, zeigt sich auch darin, dass der neue Kommandant im Verlaufe der Erzählung weder hier noch anderswo persönlich erscheint.

Aus dieser Sicht soll noch einmal auf die bereits zitierte Szene der Schlussvariante zurückgegriffen und ihr bisher nicht erörterter Aspekt beleuchtet werden. Der Reisende modelliert dadurch, dass er in dieser Szene mehrere Rollen spielt, die Grundannahme unserer Analyse: In einer Figur sind potenziell auch alle anderen Figuren enthalten.¹⁸² Motive wie der Befehl, das Tuch, der Kübel, die Stirn und das Liegen neben der Grube beschwören in parodistischer Form die früheren Handlungen des Offiziers sowie seine Erzählungen über die Zuschauer der alten Hinrichtungen herauf, die mit geschlossenen Augen im Sand lagen und im ekstatischen Zustand die dem Sterbenden zuteil gewordene Gerechtigkeit miterlebten. Vor den zwei Herren, die der neue Kommandant für ihn schickt, wechselt der Reisende auch formal seine Rolle, wenn er „wie erfrischt“ aufspringt. „Die Hand auf dem Herzen“ verkündet er ihnen sein Urteil über das Verfahren: „Ich will ein Hundsfoß sein, wenn ich das zulasse.“ (T 822) Während er sich einerseits sprachlich gegen die Prozedur der Hinrichtung äußert, erkennt er andererseits – durch seine Körperbewegung – die eigene Beteiligung an der Hinrichtung des Offiziers an, indem er auf allen Vieren umherzulaufen beginnt.¹⁸³ Damit

¹⁸² Mit Kafkas eigenen Worten heißt es: „Es gibt im gleichen Menschen Erkenntnisse, die bei völliger Verschiedenheit doch das gleiche Objekt haben, sodaß wieder nur auf verschiedene Subjekte im gleichen Menschen rückgeschlossen werden muß.“ (N II 129)

¹⁸³ In diesem Zusammenhang sei auf Kurz' aufschlussreiche Ausführungen zum Problem der Sprache bei Kafka hingewiesen. Laut seiner These „manifestiert [der Text], daß der Protagonist des Sinns seiner Aussagen nicht

schlüpft er zugleich in die hündische Rolle des Verurteilten, der nur manchmal aufspringt, sich losreisst und dann wieder auf seinen Posten zurückkehrt.

3.2.5 Der Reisende als Fremder?

Obwohl die virtuelle Zusammengehörigkeit der Figuren aus den vorangehend dargestellten Vernetzungen eindeutig hervorgeht, bleibt die Fremdheit doch auch eine grundlegende Eigenschaft des Reisenden die gesamte Erzählung hindurch. Sie wird in jeder wichtigeren Situation, wenn auch aus verschiedenen, sich stets ändernden Gesichtspunkten, immer wieder hervorgehoben, und bildet somit ein starkes Argument gegen die angenommene Einheit der Figuren. Zu beobachten ist zugleich, dass dieses Argument durch das Verhalten des Reisenden wie auch der Anderen zumindest im entscheidenden Punkt des Urteilspruchs überschrieben wird. Nur ihre enge Verbundenheit kann erklären, warum ausgerechnet der Reisende, der Fremde, der nur für zwei Tage in die Strafkolonie kommt, über das Verfahren urteilt, und warum auch umgekehrt alle Figuren ausdrücklich nach seinem Urteil verlangen.

Die Fremdheit des Reisenden kann für die Figuren ein Argument oder ein Gegenargument sein, um sich zu erklären, warum er eingreifen oder nicht eingreifen soll. Der Reisende selbst denkt, dass es „immer bedenklich [ist], in fremde Verhältnisse entscheidend einzugreifen.“ (D 222) Andererseits meint er, dass er gerade als Fremder uneigennützig handeln kann. Die eigene Fremdheit betont er vorsätzlich, um den Anschein aufrecht zu erhalten, dass er nicht in eigener Sache entscheidet. Deshalb distanziert er sich auch auffällig von dem Verurteilten, den er als Fremden und „zum Mitleid gar nicht auffordernden Menschen“ (D 222) bezeichnet, obwohl seine früheren Fragen nach dessen Schicksal gerade vom Gegenteil zeugten.

Interessant ist zu beobachten, wie gut sich auch der Offizier in die Position des Fremden hineinversetzt. Er stellt sich eine Situation vor, in der der Forschungsreisende vom neuen Kommandanten zu dem Gerichtsverfahren befragt wird und legt dabei dem Reisenden Argumente in den Mund, die der üblichen abendländischen Denkweise entsprechen.¹⁸⁴ Bemerkungen wie „Bei uns ist das Gerichtsverfahren ein anderes“ oder „Bei uns wird der Angeklagte vor dem Urteil verhört“ (D 229) usw. betreffen zwar, wie der Offizier meint, sein

gewiß ist, daß er sich im Gespinnst seiner Logik ständig widerspricht, daß er sich selbst unverständlich ist. Und er zeigt, daß diese Widersprüche daher rühren, daß der Protagonist zwei Sprachen spricht. Er spricht und sagt aus und hält im selben Zug zurück, verdunkelt und verschweigt. Aber das Verschwiegene kann er doch nicht durch die Ordnung einer Rationalität unterdrücken. Sie hält nicht Stand gegenüber dem Drang dieser Grundsprache. Sie verrät sie durch eben ihre unsichere, widersprüchliche und ambivalente Form. Diese Grundsprache zeigt sich an ihrem Gegenteil, an dem, was sie stumm machen möchte.“ S. Kurz 1980, S. 199.

¹⁸⁴ Dies entspricht der früheren Feststellung, nach der auch der Offizier nicht in der Staffkolonie beheimatet ist.

Verfahren nicht, aber sie kommen dem neuen Kommandanten zugute, um die Schlussfolgerung zu ziehen: „Ein großer Forscher des Abendlandes (...) hat eben gesagt, dass unser Verfahren nach altem Brauch ein unmenschliches ist.“ (D 229) Dies hat der Reisende nie offen ausgesprochen, aber früher einmal, nachdem ihm der Ablauf der Hinrichtung bekannt wurde, hatte er das Urteil für sich mit dem selben Ausdruck formuliert: „Die Ungerechtigkeit des Verfahrens und die Unmenschlichkeit der Exekution war zweifellos.“ (D 222) Wie kann aber der Offizier den geheimen Gedanken des Reisenden kennen, wenn er für ihn tatsächlich ‚fremd‘ ist? Damit endet jedoch die Szene nicht, denn nun versucht der Offizier seinen eigenen Standpunkt, der gerade das Gegenteil darstellt, als „tiefe Einsicht“ (D 229) des Reisenden auszugeben und ihn gegen den neuen Kommandanten zu wenden:

Sie wollen eingreifen, Sie haben nicht das gesagt, was er verkündet, Sie haben mein Verfahren nicht unmenschlich genannt, im Gegenteil. Ihrer tiefen Einsicht entsprechend halten Sie es für das menschlichste und menschenwürdigste, Sie bewundern auch diese Maschinerie – aber es ist zu spät; Sie kommen gar nicht auf den Balkon, der schon voll Damen ist; Sie wollen sich bemerkbar machen; Sie wollen schreien; aber eine Damenhand hält Ihnen den Mund zu – und ich und das Werk des alten Kommandanten sind verloren. (D 229)

Selbst „eingreifen“ ist keine zufällige Wortwahl: Es verweist, wie bereits zitiert, auf das frühere Dilemma des Reisenden, ob er nun „die Exekution verurteilen oder gar hintertreiben“ (D 222) soll. Hier suggeriert ihm der Offizier, dass er gerade dann einzugreifen hat, wenn der neue Kommandant in der fingierten Verhörszene die Absicht verkündet, das Verfahren einzustellen. Der Ausdruck „eingreifen“ kehrt am Ende, beim Zerfall der Maschine während der Hinrichtung des Offiziers noch einmal zurück: „Der Reisende wollte eingreifen, möglicherweise das Ganze zum Stehen bringen, das war ja keine Folter, wie sie der Offizier erreichen wollte, das war unmittelbarer Mord.“ (D 245) Merkwürdig ist dabei, dass der Reisende bereits aus den Vorbereitungen wusste, „was geschehen würde“ (D 240) und trotzdem nicht einzuschreiten versuchte. Während er früher überlegte, ob er berechtigt sei, gegen das Verfahren des Offiziers aufzutreten, denkt er nun, dass er

kein Recht [hat], den Offizier an irgendetwas zu hindern. War das Gerichtsverfahren, an dem der Offizier hing, wirklich so nahe daran behoben zu werden – möglicherweise infolge des Einschreitens des Reisenden, zu dem sich dieser seinerseits verpflichtet fühlte – dann handelte jetzt der Offizier vollständig richtig; der Reisende hätte an seiner Stelle nicht anders gehandelt. (D 240f)

Eigentlich versetzt er sich dabei in den Gedankengang des Offiziers, und ähnlich wie dieser kurz zuvor seine unausgesprochenen Gedanken zum Ausdruck brachte, übernimmt nun der Reisende den Standpunkt des Offiziers. Deshalb will er die Maschine, die nicht mehr im Sinne des Offiziers arbeitet, zum Stillstand bringen. Es ist aber tatsächlich zu spät, wie der Offizier vordem prophezeit hatte: Er „und das Werk des alten Kommandanten sind verloren.“ (D 229) In diesem Zusammenhang sei auch daran erinnert, dass der Reisende zu Beginn der Exekution des Offiziers von diesem zur unmittelbaren Teilnahme an dem Verfahren aufgefordert wird: „»Dann ist es also Zeit«, sagte er schließlich und blickte plötzlich mit hellen Augen, die irgendeine Aufforderung, irgendeinen Aufruf zur Beteiligung enthielten, den Reisenden an.“ (D 236) Der Blick wiederholt im Grunde genommen die Aussage des Offiziers, mit der er die ausführliche Schilderung seines Plans zur Bekämpfung des neuen Kommandanten abschließt: „Das ist mein Plan; wollen Sie mir zu seiner Ausführung helfen? Aber natürlich wollen Sie, mehr als das, Sie müssen.“ (D 234f) Zu beobachten ist, dass sich der Reisende von da an, ungewollt, immer mehr in die Rolle des Offiziers hineinversetzt. Dies zeigt sich unter anderem darin, dass er die Exekutionsvorbereitungen des Offiziers, die Einstellung des Räderwerks mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgt, was ihn bei der ersten Vorstellung der Maschine nicht kennzeichnete. Die Szene lässt sich auch mit der Situation verbinden, in der der Verurteilte seine Hand nach dem Reisenden ausstreckte: Seine Geste ist unter diesem Aspekt auch als Aufruf zur Beteiligung auszulegen. Dies umso mehr, als der Reisende – zunächst unerklärlich, da bis dahin noch nicht explizit zu einer Stellungnahme dem Verfahren gegenüber aufgefordert – im wesentlichen von diesem Moment an über ein eventuelles Eingreifen in den Prozess nachdenkt.

Das Urteil über das Verfahren überlässt also der ‚feige‘ neue Kommandant – laut Offizier – einem „angesehenen Fremden“ (D 228), der durch den Gedankenkreis des alten Kommandanten nicht beeinflusst ist. Umgekehrt appelliert aber der Offizier auch selbst an die Fremdheit des Reisenden, wenn er ihn für sich gewinnen will. Er vertraut darauf, dass der Reisende „viele Eigentümlichkeiten vieler Völker gesehen und achten gelernt“ (D 228) hat, dass er als Forschungsreisender besonderes Interesse für die technische Konstruktion zeigt und sich deshalb wahrscheinlich nicht gegen den „eigentümliche[n] Apparat“ (D 203) aussprechen wird. Und in der Tat gab es auch einen kurzen Moment zu Beginn der Demonstration der Maschine, als der „Reisende (...) ein wenig für den Apparat gewonnen“ (D 208) war. Doch sagt er schließlich das aus, was der neue Kommandant will und erweist sich dadurch als sein Repräsentant. Immerhin, als er sein Urteil formuliert, wiederholt er

gedanklich die Worte des Offiziers in variiert Form: Während für diesen die „Schuld zweifellos“ (D 212) ist, sind es für ihn die Ungerechtigkeit und Unmenschlichkeit des Verfahrens. Damit übernimmt er unbewusst die Rolle des Richters, wozu nach dem Tod des alten Kommandanten der Offizier bestellt war.¹⁸⁵ Dadurch wird auch eine mögliche motivische Parallele zum alten Kommandanten hergestellt: Wie der Reisende während des Handlungsverlaufs verschiedene Funktionen wie ‚beobachtender Teilnehmer‘, ‚Richter‘, ‚Offizier‘ usw. erfüllt, so vereinigte auch der alte Kommandant „alles in sich“, er war „Soldat, Richter, Konstrukteur, Chemiker, Zeichner“. (D 210) Unter dem alten Kommandanten war die Gerichtsbarkeit viel einfacher, es gab nur ein Gericht, einen Richter und einen Grundsatz, daher waren auch die Urteile unkompliziert: „Dem Verurteilten wird das Gebot, das er übertreten hat, mit der Egge auf den Leib geschrieben.“ (D 210) Der Offizier meint, der neue Kommandant habe schon Vorkehrungen gegen sein Gericht getroffen, zu ihnen zählt er auch die Einladung des Reisenden. Damit greift der Kommandant in sein Verfahren ein, und dadurch, dass er dessen Zukunft von dem Urteil des Reisenden abhängig macht, wird das Gericht wie „[a]ndere Gerichte“ auch hier „vielköpfig“ (D 212). Das Gebot „Sei gerecht!“ (D 238), das der Offizier aus der Ledermappe des alten Kommandanten zuletzt hersucht, weist nun einen zweifachen Bezug auf: Es kann einerseits als das Urteil des Reisenden über die ‚Rechtspraxis‘ des Offiziers verstanden werden, andererseits ist es auch als eine Aufforderung an den Reisenden zu begreifen, die ihn zur gerechten Beurteilung des Verfahrens aufruft. Im ersten Fall fällt der Offizier das Urteil gleichsam aus dem Gedankengang des Reisenden heraus und identifiziert sich dadurch mit ihm.¹⁸⁶ Im zweiten Fall beschuldigt er den Reisenden mittelbar eines ungerechten Urteils über das Verfahren, so dass nun die beiden Figuren angesichts ihres jeweils übereilten Urteils wiederum einen gemeinsamen Zug aufweisen. Dabei fällt auf, wie sehr sich der Offizier anstrengt, damit auch der Reisende die Schrift entschlüsselt, obwohl er weiß, dass er sie nicht lesen kann. Er hat selber gesagt, dass es „keine Schönschrift für Schulkinder“ (D 217) ist, dass „es (...) nicht leicht [ist], die Schrift mit den Augen zu entziffern“ (D 219), auch der Verurteilte entziffert sie mit den Wunden. Trotzdem will er, dass sich der Reisende das Blatt genau ansieht und das dort aufgezeichnete Gebot

¹⁸⁵ Vgl. dazu auch Kittler 1990, S. 129, sowie Mladek 2006, S. 132.

¹⁸⁶ Hier ist darauf hinzuweisen, dass der Rollenwechsel der beiden Figuren im letzten Fragment der Erzählung auch explizit formuliert wird. Von der Hitze und den Ereignissen erschöpft imaginiert der Reisende nach dem Tod des Offiziers, dass es „am schönsten gewesen“ wäre, wenn sein Schiff rechtzeitig in diesem öden Tal angelangt wäre und ihn aufgenommen hätte. Dann hätte er „von der Treppe aus“ dem Offizier Vorwürfe „wegen der grausamen Hinrichtung“ des Verurteilten machen können. Aber selbst in der Vision kann er die Tatsache nicht verdrängen, dass der Verurteilte am Leben ist. Er hält es für ein „Taschenspielerkunststück“ des Offiziers. Dieser verneint das jedoch entschieden und sagt: „Nein (...) ein Irrtum ihrerseits ich bin hingerichtet, wie Sie es befahlen.“ S. T 825-826.

versteht. „Ein Nichteingeweihter merkt äußerlich keinen Unterschied in den Strafen.“ (D 215) Der Reisende soll aber eben eingeweiht werden, offenbar liegt dem Offizier deswegen viel daran, dass der Reisende die Zeichnungen schließlich erkennt. Es soll eine ‚gemeinsame Lektüre‘ sein, wie das Vernehmen der Verklärung vom Gesicht des Gemarterten, oder die Grabaufschrift des alten Kommandanten, die der Reisende nach der Hinrichtung des Offiziers im Teehaus von den Hafenarbeitern umringt liest. Der Offizier stellt sich zuerst auch „neben den Reisenden, um mit ihm zu lesen.“ (D 238) Merkwürdig ist auch, dass er ihm, dem „große[n] Forscher des Abendlandes“ (D 229), wie einem Schulkind hilft, einen Finger über das Blatt hinführt, den Satz buchstabiert und laut vorliest.¹⁸⁷ Da außer dem Offizier und dem Verurteilten gewöhnlich niemand die Schrift entziffern kann, wäre das Verstehen seitens des Reisenden gleichsam ein Geständnis seiner untergründigen Identität mit diesen Figuren.¹⁸⁸ Das zweite Mal sagt er zwar nicht ausdrücklich, dass er das Blatt nicht entschlüsseln kann, „aber es war klar, dass er es noch immer nicht hatte lesen können.“ (D 238) Der Offizier wiederholt daher das Gebot „Sei gerecht!“, worauf nun der Reisende mit den Worten antwortet: „Mag sein (...), ich glaube es, daß es dort steht.“ (D 238) Diese Reaktion ist auch schwer mit der vom Offizier mehrmals gebrauchten, wissenschaftliche Autorität suggerierenden Bezeichnung „großer Forscher“ zu vereinbaren. Und doch ist der Offizier mit ihr halbwegs zufrieden und beginnt mit der Umordnung des Räderwerks.

Gekoppelt mit dem Motiv des Lesens zeigt sich die Bedeutung des Glaubens gegenüber der Vernunft besonders prägnant in der vorhin kurz erwähnten Szene, wo der Reisende vor dem Teehaus eintrifft, in dem laut Offizier an Hinrichtungstagen die einstigen Anhänger des alten Kommandanten anzutreffen sind. Das Gebäude, das sich zwar „von den übrigen Häusern der Kolonie (...) wenig unterschied, übte (...) auf den Reisenden doch den Eindruck einer historischen Erinnerung aus und er fühlte die Macht der früheren Zeiten.“ (D 246) Ihm wird verraten, dass sich das Grab des alten Kommandanten in diesem Haus befindet. Der unter einem Tisch versteckte Grabstein trägt eine Prophezeiung als Inschrift, nach der der alte Kommandant „nach einer bestimmten Anzahl von Jahren auferstehen und aus diesem Hause

¹⁸⁷ Es fällt dabei auf, dass die Handzeichnungen des alten Kommandanten nicht berührt werden dürfen, während die Maschine ausdrücklich berührt werden ‚musste‘. Die Handzeichnungen dürfen einerseits wegen ihres Reliquiencharakters nicht angefasst werden, andererseits handelt es sich jedoch darum, dass die Begegnung des Leibs mit der Schrift in der Prozedur bestimmten Gesetzen unterliegt.

¹⁸⁸ Eine ähnliche Situation entsteht auch, als der Offizier dem Reisenden den schwer übersichtlichen Weg des Blutwassers in die kleinen Rinnen, die Hauptrinne und das Abflußrohr mit dem Finger nachzeichnet. Wie auch der Reisende sich tief über das Papier beugt, um die Schrift zu enträtseln, so beugt sich auch der Verurteilte „hierhin und dorthin“, läuft „immer wieder (...) mit den Augen das Glas ab“, um herauszufinden, „was die zwei Herren eben beobachtet hatten“, und was ihm aber, „da ihm die Erklärung fehlte, nicht gelingen wollte.“ (D 216) Neben bereits besprochenen Ähnlichkeiten verweist auch diese motivische Entsprechung auf eine verborgene Verwandtschaft zwischen dem Verurteilten und dem Reisenden.

seine Anhänger zur Wiedereroberung der Kolonie führen wird. Glaubet und wartet!“ (D 247) Obwohl die Buchstaben sehr klein sind und auch die Aufschrift verborgen ist, kann sie der Reisende – im Gegensatz zu den vom Offizier vorher gezeigten Handzeichnungen des alten Kommandanten – auch selbst lesen. Die Situation bleibt allerdings ambig, weil er das Gelesene mit keinem Wort kommentiert. Ambig ist auch das Verhalten der Umstehenden, die laut Offizier Anhänger des alten Kommandanten, in den Augen des Reisenden jedoch Hafenarbeiter sind, die die geplanten Hafenbauten des neuen Kommandanten ausführen. In vieler Hinsicht ähneln sie – in ihren zerrissenen Hemden, ein „armes, gedemütigtes Volk“ (D 247) – dem Verurteilten äußerlich. Zum anderen sind sie aber auch Hüter des Grabes des alten Kommandanten. Ihr mehrdeutiges Wesen überrascht jedoch wenig, da der Reisende bereits vom Offizier darauf vorbereitet wurde:

Wenn Sie heute, also an einem Hinrichtungstag, ins Teehaus gehen und herumhorchen, werden Sie vielleicht nur zweideutige Äußerungen hören. Das sind lauter Anhänger, aber unter dem gegenwärtigen Kommandanten und bei seinen gegenwärtigen Anschauungen für mich ganz unbrauchbar. (D 224)

Der Reisende bemerkt, dass sie über die Prophezeiung lächeln, und meint, sie würden von ihm erwarten, sich ihnen anzuschließen. Warum er dies nicht tut, ist schwer erklärbar, wenn man aufgrund seiner früheren Aussagen wie „Ich bin ein Gegner dieses Verfahrens“ (D 235) mit Recht annimmt, dass er die Welt des alten Kommandanten und des Offiziers eindeutig ablehnt. Hier gerät er in dieselbe Situation wie zu Beginn der Geschichte: Er müsste erneut Stellung nehmen, wozu er jedoch nicht bereit ist. Mit seiner Neutralität stellt er gewissermaßen sein früheres Urteil über das Verfahren in Frage. Dieses ambig-unsichere Verhalten verstärken auch seine nachfolgenden Handlungen: die Verteilung einiger Münzen unter den Umstehenden sowie das Zurückjagen des Soldaten und des Verurteilten, die ihm in den Hafen folgten. Das Aufsuchen des Grabes, was letztlich als die Ausführung des Willens des Offiziers betrachtet werden kann, und die gespürte Macht der früheren Zeiten drücken eine weitere Stufe der Annäherung und Identifizierung der Figuren aus: Der Reisende kniet vor dem alten Kommandanten nieder, wie sich dies der Offizier zuvor mit dem neuen Kommandanten vorgestellt hat. Während aber dort die Rede des Offiziers den Kommandanten „auf die Knie zwingen“ (D 234) sollte, sind hier die Buchstaben der Grabinschrift so klein, dass sie der Reisende nur aus unmittelbarer Nähe, auf den Knien lesen kann. Untergründig handelt es sich in diesem Fall, worauf bereits hingewiesen wurde, um eine Identifizierung sämtlicher Protagonisten und somit um die Aufhebung der Fremdheit des

Reisenden in ihrer virtuellen Einheit. Andererseits muss aber zugleich gesehen werden, dass der Prozess der Identifizierung samt der Anspielung auf die biblische Geschichte von Christi Tod und Auferstehung letztlich als eine Parodie inszeniert wird. Damit löst sich auch die virtuelle Einheit der Figuren wieder auf und die erneute Fremdheit des Reisenden äußert sich darin, dass er Vorkehrungen trifft, die Insel allein zu verlassen.

3.2.6 Biblische Emblematik und die *Strafkolonie*

Die Untersuchung der *Strafkolonie* vor einem religiös-metaphysischen Hintergrund kennzeichnet eher die ältere Forschung.¹⁸⁹ Doch gibt es auch in der neueren Fachliteratur immer wieder Hinweise auf bekannte biblische Elemente¹⁹⁰, vor allem auf einzelne Momente der Passionsgeschichte. Bertram Rohdes Buch¹⁹¹, das sich ausführlich mit Kafkas Bibellektüre auseinandersetzt, widmet der *Strafkolonie* ein eigenes Kapitel unter diesem Aspekt. Sich auf Genettes Narratologie stützend unterscheidet Rohde ‚Erzählung‘, ‚Geschichte‘ und ‚Narration‘ und bietet einen systematischen Überblick über die Entsprechungen und Differenzen zwischen Kafkas Werk und der biblischen Leidensgeschichte Jesu. Während die evangelische Abfolge der Ereignisse in ‚Geschichte‘

¹⁸⁹ Schoeps erkennt z. B. in der Erzählung einen jüdischen „Denkprozeß“, dessen Ansätze „im spätbiblischen und talmudischen Schrifttum“ zu finden sind, den Versuch nämlich, das Wesen der Schuld aus der Strafe zu erraten, wie dies die Freunde Hiobs und auch die Verurteilten in der *Strafkolonie* tun. S. Schoeps, Hans-Joachim: Theologische Motive in der Dichtung Franz Kafkas. In: Die Neue Rundschau 62, 1951, S. 21-37, hier S. 27. Auch Sokel verweist auf die Parallele zu der Hiob-Geschichte. Vgl. Sokel 1964, S. 127f. In Henels bereits erwähnter Analyse der Geschichte kommt der Strafe ebenfalls eine transzendente Bedeutung zu, die das vorangestellte Motto aus der Bibel erklärt: „Selig ist der Mensch, den Gott strafet.“ (Hiob 5;17). S. Henel 1973, S. 480. In ihrer Untersuchung der Wirkung jiddischen Theaters auf Kafka greift Beck auf einen jüdisch-religiösen Kontext zurück: Der Hinrichtungstag, bestimmt durch das Fasten des Verurteilten, die zwölfstündige Prozedur und die Erkenntnis der Sünde, entspricht nach ihr dem Yom Kipur, dem jüdischen Gerichtstag und der Sauberkeitssinn des Offiziers wie seine Handwaschungen stimmen mit dem Konzept des Kashrut „oder der rituellen Reinlichkeit“ überein. S. Beck, Evelyn Torton: Kafkas ›Durchbruch‹. Der Einfluß des jiddischen Theaters auf sein Schaffen. In: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur. Bd. I. Frankfurt am Main: Athenäum, 1970, S. 204-223, hier S. 218. Politzer gibt zwar zu, dass aufgrund der Teehaus-Szene eine christliche Auslegung vorstellbar ist. Demnach wären das Teehaus mit dem Grab als heiliger Ort des Christentums, die Hinrichtungsmaschine als Kreuz, der Tod des Offiziers als Märtyrertum und die Grabinschrift als evangelische Prophetie auszulegen. Doch ist nach ihm eine religiöse Deutung dieser Art nicht haltbar, weil die Rückeroberung der Insel durch den alten Kommandanten mit einer Blutvergießung verbunden wäre, die weder mit dem „Dekalog des Alten Testaments“ noch mit der „Hoffnung des Neuen Testaments“ zu vereinbaren sei. S. Politzer 1978, S. 189.

¹⁹⁰ Wendungen wie „Blutwasser“, „in der zwölften Stunde“, „Verklärung“ gehören laut Kurz „zur biblischen Rede vom Tod Christi“. Dass die Maschine mit ähnlichen Apparaten in Heilanstalten verglichen wird, impliziert für ihn eine Heilsbedeutung. In dem dreimaligen Händewaschen des Offiziers sieht er einen Hinweis auf die dreimalige Verleugnung Jesu durch Petrus. S. Kurz 1980, S. 53 u. 55. Ein kurzes Resümee christologischer Anspielungen findet sich in Honold 2008, S. 493. Trotz abweichender Akzentsetzung lenkt auch Hiebel die Aufmerksamkeit auf die „theologische Sinnschicht“ der Erzählung. Vgl. Hiebel, Hans Helmut: Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka. München: Fink, 1989, S. 150-152.

¹⁹¹ Rohde, Bertram: »und blätterte ein wenig in der Bibel«. Studien zu Franz Kafkas Bibellektüre und ihren Auswirkungen auf sein Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

und ‚Erzählung‘ übereinstimmt, besteht bei Kafka keine Entsprechung zwischen beiden. Betrachtet man jedoch nur die Ebene der ‚Geschichte‘, dann lassen sich auch zahlreiche Analogien zwischen der *Strafkolonie* und der Passionsgeschichte im Matthäus-Evangelium entdecken. Kafka hat daraus laut Rohde „nicht nur vereinzelte Zitate, sondern ganze Handlungseinheiten“, genauer „die Vorgeschichte und die Hinrichtung des Verurteilten“ übernommen und „die Handlungseinheiten, die nicht unmittelbar zur Passionsgeschichte gehören“, das heißt die Verhöre vor Kajaphas bzw. Pilatus sowie Jesu Verleugnung und Verrat ausgelassen.¹⁹² Im nächsten Schritt des Textvergleichs sucht Rohde nach „weiter reichende[n] inhaltliche[n] Äquivalenzen bzw. signifikante[n] Differenzen“.¹⁹³ In beiden Fällen erfolgt die Festnahme wegen Missachtung eines Gebots, das sich auf die Anerkennung einer höhergestellten Autorität bezieht: Jesu wird vom Hohepriester Gotteslästerung vorgeworfen, und der Verurteilte in der *Strafkolonie* hat das Gebot „Ehre deinen Vorgesetzten!“ (D 210) übertreten. Eine weitere Analogie sieht Rohde im verschlafenen Wachdienst, er betont jedoch zugleich, dass im Evangelium nicht Jesus, der spätere Verurteilte die Nachtwache verschläft, sondern seine Jünger. Jesus entspreche hier vielmehr dem Hauptmann in der *Strafkolonie*, der seinen Diener schlafend vorfindet. Formale Übereinstimmungen zwischen beiden Texten zeigen sich in der Verwendung von Waffen bei der Gefangennahme, in der Fesselung und Entkleidung der Verurteilten sowie im Akt des Händewaschens. Der Filzstumpf, der den Verurteilten der *Strafkolonie* „am Schreien und am Zerbeißen der Zunge“ (D 208) hindern soll, bzw. der Reisbrei, den er in der dritten Stunde der Prozedur bekommt, entsprechen nach Rohde dem säuerlichen Getränk, das Jesu von den Soldaten als Betäubungsmittel angeboten wird. Auch die Hervorhebung der sechsten Stunde als Wendepunkt kennzeichnet beide Erzählungen, mit dem Unterschied, dass der Mann in der Hinrichtungsmaschine keine Kraft mehr zum Schreien hat und um die sechste Stunde besonders „still wird“ (D 219), wogegen Jesus um die neunte Stunde laut aufschreit: „Eli, Eli, lema sabachtani?“ (Mt 27,46) Diesem Schrei, der im Matthäus-Evangelium als Hilferuf an Elia ausgelegt wird, entspricht laut Rohde der Ruf des Reisenden an den Soldaten und den Verurteilten: „Helft doch!“ (D 245) In diesem Kontext verweist er anhand der Freilassung des ursprünglich Verurteilten bzw. der darauf folgenden Hinrichtung des Richters auch auf die inhaltlichen Abweichungen zwischen Kafkas Text und dem Evangelium. Damit wird angedeutet, dass die Differenzen nicht unbedingt einen Mangel an Zusammenhang zum Ausdruck bringen, sondern auch als Hinweise auf „eine Umschreibung der Passion Jesu

¹⁹² Vgl. Rohde 2002, S. 84.

¹⁹³ Ebenda

Christi“ dienen können.¹⁹⁴ Im Epilog der *Strafkolonie* findet er dann weitere formale und inhaltliche Korrespondenzen mit dem evangelischen Text: „Die deutliche Absetzung des Epilogs bei Kafka durch drei Sternchen entspricht dem Kapitelbeginn (Mt 28) bei Matthäus.“¹⁹⁵ In beiden Geschichten geht es um ein besonderes Grab auf einem nicht gewöhnlichen „Friedhof“, und in beiden Fällen wird befürchtet, dass der Tote von den Anhängern, den Jüngern bzw. dem Offizier, entführt werden könnte.¹⁹⁶ Wie bei Matthäus ist die Rede auch bei Kafka von der Auferstehung des Toten. Es gibt dabei eine Analogie zwischen dem Missionsauftrag Jesu an die Jünger und der Prophetie auf dem Grabstein des alten Kommandanten, wonach er „nach einer bestimmten Anzahl von Jahren auferstehen und aus diesem Hause seine Anhänger zur Wiedereroberung der Kolonie führen wird.“ (D 247) Rohde warnt zugleich davor, „Figuren Kafkas mit Figuren bei Matthäus einfach gleichzusetzen. Der Tote, dessen Auferstehung in der Strafkolonie prophezeit wird, ist nicht der hingerichtete Offizier, sondern der frühere Kommandant.“¹⁹⁷ Eine ebenso wichtige Differenz findet sich am Ende beider Texte trotz der ähnlichen Anordnung der Figuren: „Bei Matthäus versammelt sich Jesus mit seinen Jüngern auf einem Berg und erteilt seinen Missionsbefehl, den Auftrag, ihm nachzufolgen. Bei Kafka flieht der Reisende vor den anderen und droht ihnen, ihm *nicht* zu folgen.“¹⁹⁸

Nach dem Vergleich der Texte zieht Rohde aus seinen Beobachtungen die Folgerung, dass „keine der Figuren Kafkas mit nur einer biblischen Figur übereinstimmt.“¹⁹⁹ Er wirft den allegorisierenden religiösen Interpretationen allgemein vor, dass sie grundsätzlich nur an den Analogien von Figuren, Geschehnissen und Handlungen in Kafkas Text und der biblischen Vorlage interessiert sind und ihre Differenzen nicht oder nicht in genügendem Maße beachten: „Hat eine Figur die ganze Welt der Strafkolonie »eingerichtet«, wird sie zum Schöpfergott, wird ihre Auferstehung prophezeit, wird sie zur Jesus-Gestalt, wäscht sich ein Richter die Hände, wird er als Pilatus identifiziert usw.“²⁰⁰ Seine These leitet er unter anderem von den wandelnden Identifikationen der Hauptfiguren – des alten Kommandanten,

¹⁹⁴ Rohde 2002, S. 91. Rohde setzt sich in einem Exkurs auch mit den Paralipomena zur *Strafkolonie* auseinander und entdeckt in den ersten Zeilen des Paralipomenons vom 8. August 1917 das evangelische Zitat „Bereitet dem Herrn den Weg! Ebnet ihm die Straße!“ (Mt 33-4), das bei Kafka in sein Gegenteil gewandelt wird: „»Bereitet der Schlange den Weg! [...] Bereitet den Weg der großen Madam.«“ (T 824) Auch diese konträre Entsprechung beweist für Rohde, dass Kafka bei der Abfassung der *Strafkolonie* immer wieder auf die Bibel als Vorlage zurückgegriffen hat. Vgl. Rohde 2002, S. 94.

¹⁹⁵ Rohde 2002, S. 97.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Rohde 2002, S. 98.

¹⁹⁹ Rohde 2002, S. 99.

²⁰⁰ Rohde 2002, S. 100.

des Offiziers und des Forschungsreisenden – ab. Immerhin entspricht, nach Rohde, nicht nur eine Figur der Erzählung mehreren biblischen Gestalten, sondern auch die Handlungen Jesu, der Hauptfigur der Passionsgeschichte, können als Handlungen unterschiedlicher Akteure der Strafkolonie identifiziert werden: „Der Verurteilte wird verurteilt, der Reisende schreit um Hilfe, der Offizier wird hingerichtet und der frühere Kommandant soll auferstehen“.²⁰¹

Mit Rohdes Beobachtungen und Kommentaren kann man in vieler Hinsicht einverstanden sein. Besonders wichtig ist seine Einsicht, dass eine eindeutige Zuordnung der Figuren der evangelischen Passionsgeschichte zur Kafkaschen Erzählung problematisch, oder gar unmöglich ist. Ohne aber diesen Gedankengang weiter auszuführen, folgt er anschließend dem Interpretationsansatz Hiebels, indem er anhand der biblischen Vorlage über eine „theologische Sinnschicht“ spricht, die eine der vier Bezugswelten der *Strafkolonie* darlegt.²⁰² Obzwar er die Begriffe: ‚Verklärung‘ und ‚Erlösung‘ im Text und in der Vorlage einer ausführlichen Analyse unterzieht, ist das Endergebnis, das den Unterschied des biblischen und Kafkaschen Gebrauchs hervorhebt, etwas vereinfachend. Kafka solle sich demnach „während der Niederschrift der *Strafkolonie* intensiv mit den Texten des *Neuen Testaments* auseinandergesetzt“ haben.²⁰³ Daraus schlussfolgert Rohde, dass „Arbeiten, die sich der ‚theologischen Sinnschicht‘ dieser Erzählung annehmen, (...) eine ähnlich intensive Bibellektüre insbesondere des *Neuen Testaments* nicht erspart bleiben [wird].“²⁰⁴

Kehrt man nun zum Problem der textuellen und biblischen Figurenverhältnisse zurück, dann ist Rohdes Beobachtung von einem wichtigen Standpunkt aus zu ergänzen und zu verfeinern. Es handelt sich nämlich darum, dass die Funktion der Figuren der *Strafkolonie* nicht nur auf die biblische Geschichte bezogen, sondern auch innerhalb der Erzählwelt selbst schillernd ist. Obwohl der Forschungsreisende, der Offizier, der Verurteilte, der Soldat, der alte und der neue Kommandant an der Textoberfläche unterschiedliche Figuren darstellen, die oft gegensätzliche Beziehungen zueinander eingehen, repräsentieren sie untergründig eine sonderbare Einheit und Identität: Sie scheinen auf diese Weise gleichsam die Bestandteile einer einzigen abstrakten Figur zu bilden. Eine solche Betrachtungsweise könnte zugleich auch die prinzipielle Lösung für das von Rohde aufgeworfene Problem sein: Obwohl mehrere Figuren der Erzählung Eigenschaften von Jesu aufweisen, handelt es sich auf motivischer Ebene, wie oben angedeutet, um eine einzige Figur, der diese Eigenschaften zugeordnet

²⁰¹ Rohde 2002, S. 99.

²⁰² S. Hiebel 1989, S. 129.

²⁰³ Rohde 2002, S. 105.

²⁰⁴ Ebd.

werden, und die sowohl Zuschauer als auch Teilnehmer dieser merkwürdigen, gleichzeitig ernsthaften und parodistischen ‚Leidensgeschichte‘ ist.

3.3 Existenzielle Entscheidung: Abbruch der Expedition

Die vorangehende Analyse dürfte deutlich gemacht haben, dass die Unbestimmtheit, die Ungewissheit, die ständige Schwankung des Protagonisten wie auch die zum Teil dadurch hervorgerufene Ambiguität und Widersprüchlichkeit der Situationen wichtige Konstruktionsprinzipien der Erzählung bilden. Anhand der Unbestimmtheit sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass die ausführliche Demonstration des Verfahrens gleich zu Beginn der Geschichte erst nach der „ungewisse[n] Handbewegung“ des Reisenden einsetzt, mit der er die Frage des Offiziers beantwortet, ob der Kommandant ihm „den Apparat schon erklärt hat“ (D 205). Augenfällig ist ferner, dass der Reisende, um zu der Sitzung der „Kommandatur“ nach der Exekution eingeladen zu werden, laut Offizier ‚kurze‘ und ‚unbestimmte‘ Äußerungen machen soll. Oder der Offizier, der den Besuch des Reisenden von vornherein als eine Gefährdung des Verfahrens ansieht, meint zugleich, dass dieser sich „wahrscheinlich (...) nicht mit ganzer Kraft, wie [er] es vielleicht in [seiner] Heimat tun würd[e], gegen das Verfahren aussprechen [wird].“ (D 228) Der Reisende wiederum, um ein weiteres Beispiel anzuführen, hält es selbst für „bedenklich, in fremde Verhältnisse entscheidend einzugreifen“ (D 222) und gegen einen eventuellen Vorwurf, dass er als Fremder „die Exekution verurteilen oder gar hintertreiben wollte“ (D 222), könne er nur sagen, „daß er sich in diesem Falle selbst nicht begreife“. (D 222) Sein späteres Verhalten, ob er sich nun für das Verfahren einsetzen soll oder nicht, bleibt trotz des von ihm ausgesprochenen „Nein“ zumindest für einen Augenblick ungewiss: „Die Antwort, die er zu geben hatte, war für den Reisenden von allem Anfang an zweifellos (...). Trotzdem zögerte er jetzt im Anblick des Soldaten und des Verurteilten einen Atemzug lang. Schließlich sagte er, wie er mußte: Nein.“ (D 235)

Eine nahezu unmerkliche Widersprüchlichkeit des Auftakts lässt sich durch eine Aussage demonstrieren, die sich mittelbar in vieler Hinsicht auf die Leseweise der gesamten Geschichte auswirkt: „Der Reisende schien nur aus Höflichkeit der Einladung des Kommandanten gefolgt zu sein, der ihn aufgefordert hatte, der Exekution eines Soldaten beizuwohnen, der wegen Ungehorsam und Beleidigung des Vorgesetzten verurteilt worden war.“ (D 203) Dabei wird der Anschein erweckt, dass zum Zeitpunkt der Einladung die Straftat bereits begangen und auch das Urteil gefällt worden war. Später stellt sich jedoch

heraus: Die Einladung wurde bereits am Vortag ausgesprochen, das Verbrechen erfolgte aber erst in der darauffolgenden Nacht und der Offizier wurde erst eine Stunde vor der Hinrichtung davon in Kenntnis gesetzt. Als sich nämlich der Verurteilte während der Prozedur plötzlich erbricht, klagt der Offizier darüber, dass er den Kommandanten umsonst zu überzeugen suchte, „daß einen Tag vor der Exekution kein Essen mehr verabfolgt werden soll.“ (D 223) Im ersten Fall ließe sich dagegen einwenden: Die Einladung des Kommandanten würde nur allgemein auf die Exekution hinweisen und sich nicht auf den konkreten Fall beziehen, worüber, so die weitere Argumentation, erst später berichtet würde. Die Worte des Offiziers und vor allem die schwer erklärliche Eile, mit der die Hinrichtung diesmal durchgeführt wird, zeugen jedoch davon, dass der Widerspruch auf diese Weise nicht aufgelöst werden kann. Eine akzeptable Lösung bietet sich vielmehr dadurch an, wenn man davon ausgeht, dass die Gestaltung der Geschehnisse untergründig eng mit dem Forschungsreisenden zusammenhängt. So ist unschwer einzusehen, warum die Widersprüchlichkeit der zeitlichen Abfolge oder der kausalen Beziehungen nur als eine scheinbare zu betrachten ist. Wenn man annimmt, dass sich die Geschehnisse samt den verschiedenen Figuren letztlich innerhalb der Figur des Reisenden abspielen, dessen Bestandteile sie sind und dessen geheime Wünsche, Sehnsüchte, Ängste, Unbestimmtheiten usw. sie verkörpern, dann heben sich die Paradoxien der Situationen auf. Damit lässt sich auch erklären, warum etwa das Urteil des Reisenden, der nach eigener Aussage „nur mit der Absicht zu sehen“ reist (D 222), und auch nicht vorhat, „in fremde Verhältnisse entscheidend einzugreifen“ (D 222), in den Augen des neuen Kommandanten und des Offiziers gleichermaßen eine unbedingte Autorität bezüglich des weiteren Schicksals des Verfahrens genießt. Werden der Offizier, der neue und der alte Kommandant, der Verurteilte, der Soldat oder die Hafendarbeiter im Teehaus gemäß dieser Hypothese grundsätzlich als unterschiedliche Aspekte des Reisenden betrachtet, dann ist auch verständlich, dass es sein Wille ist, der unterschwellig solche in der Realität gültigen Widersprüche zustande bringt und zugleich auch ‚überschreibt‘. Gemäß dieser Betrachtungsweise ist die Strafkolonie im Wesentlichen als ein fremder, bisher unbekannter Innenbereich des Reisenden zu begreifen, den er, ohne dass er sich dessen bewusst wird, während seines Aufenthalts auf der Insel, weit entfernt von der Heimat, durch das Medium des Verfahrens vermittelt als eine verdrängte Sphäre des Selbst, als einen ausgeblendeten Teil der eigenen Identität entdeckt. Seine Ankunft in der Strafkolonie setzt die Geschehnisse gleichsam in Bewegung. Er wird vom neuen Kommandanten, eigentlich von seinem heimlichen Wunsch, zur Exekution eingeladen, die trotz des angedeuteten zeitlichen Widerspruchs ungehindert stattfindet, weil sie, in der Figur des Offiziers verkörpert, ebenfalls

sein untergründiger Wille ist. Als Fremder nimmt er daran teil und wird, trotz seiner ablehnenden, aufklärerisch-rationalen Haltung, durch eine Reihe latenter Identifikationen und wechselnder Konstellationen mit den beteiligten Figuren und einen körperlich-sinnlichen Kontakt mit dem Apparat immer mehr für das Verfahren gewonnen. Die Strafkolonie repräsentiert innerhalb der Figur des Forschungsreisenden die unbekannte, verdrängte Sphäre des Todes wie auch seine latente Todes- und Verklärungssehnsucht gegenüber dem Leben. Seine Unbestimmtheit beruht bis zuletzt auf gleichzeitiger Sehnsucht und Ablehnung, auf Unentschiedenheit und Schwankung zwischen beiden Polen, auch wenn die Abweisung des Verfahrens stets dominant bleibt.

Abschließend soll noch die Frage kurz erörtert werden, ob und inwieweit die einzelnen Figuren als eigenständig existente Gestalten der fiktiven Welt oder nur als Projektionen der zentralen Figur zu betrachten sind. In der Interpretation wurden der Forschungsreisende meist als Repräsentant eines rational-aufklärerischen Aspekts und die anderen Figuren als Manifestationen seiner unterdrückten Triebe, unbewussten Wünsche und verdrängten Sehnsüchte angesehen, wobei der Offizier, der Verurteilte, der Soldat oder die Hafendarbeiter stets auch als mit dem Reisenden gleichwertige Figuren in der Strafkolonie erscheinen. Die Möglichkeit, sinnvoll über die gleichzeitige Einheitlichkeit und Unterscheidbarkeit der Erzählfiguren zu sprechen, setzt einen erklärungstheoretischen Rahmen zumindest mit zwei Ebenen voraus. Die beiden lassen sich als die motivische und die Handlungsebene der Erzählung voneinander unterscheiden. Während auf der Handlungsebene im Falle des Reisenden, des Offiziers, des Soldaten, des Verurteilten und selbst der virtuell anwesenden beiden Kommandanten mit Recht von verschiedenen und selbständigen Figuren die Rede ist, sind diese, wie zahlreiche Beispiele der Textanalyse dies nahe gelegt haben dürften, auch durch ein dichtes und feines Netz motivischer Beziehungen gleichsam ‚unsichtbar‘ miteinander verbunden. Die Konstellation der motivisch miteinander verknüpften Figuren ändert sich ständig im Laufe der Erzählwelt, sie verschmelzen miteinander provisorisch oder trennen sich zeitweilig voneinander. Exemplarisch zeigen sich diese Wandlungen im motivischen Verhältnis des Reisenden mit dem neuen Kommandanten, dem Offizier, dem Verurteilten, dem Soldaten wie auch dem alten Kommandanten. Parallel zur Änderung der Beziehungen wandelt auch die Identitätsstärke des Reisenden, die augenfällig oder auch kaum merklich sein kann. Die Schwierigkeiten der Wahrnehmung dieser latenten Identität der Figuren ergibt sich zum Teil auch daraus, dass solche motivischen Zusammenhänge überwiegend aus der Sicht einer literarischen Leseweise zu erkennen sind, die die jeweilige Textwelt als eine fiktive behandelt. Daraus und nicht zuletzt aus unserem

Wirklichkeitsbewusstsein erklärt sich andererseits, dass man die selbständige Existenz der Figuren auf der Handlungsebene auf den ersten Blick wesentlich überzeugender findet als ihre wechselnde Identität und Einheitlichkeit im Bereich rein motivisch-feinstruktureller Beziehungen. Trotz dieses Problems scheint die Unterscheidung zwischen motivischer und Handlungsebene und somit auch motivischer und Handlungsgeschichte eine theoretisch-methodologisch begründete Antwort auf die Frage zu geben, warum man mit gutem Grund über die Identität des Reisenden mit den anderen Figuren wie auch über deren Selbständigkeit und somit über die Fremdheit als ausgeblendete Identität sprechen kann.

4 Figurale Strukturen im *Proceß*

Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern. (N II 118)

4.1 Zum Stand der Forschung

Der Proceß gehört zu den meistinterpretierten Romanen, die Fachliteratur über K.s Geschichte ist kaum noch überschaubar.²⁰⁵ Es sind immer wieder Versuche unternommen worden, die wichtigsten Tendenzen der Forschung nach unterschiedlichen Gesichtspunkten zu klassifizieren.²⁰⁶ Unter den jüngsten Arbeiten zum Thema verwirklicht Kolb eine abstraktere Systematik in seinem Überblick, indem er die Auslegungsgeschichte von Kafkas Werk in drei historische Phasen und jeweils zwei Grundtypen gliedert. Die erste Periode bis in die fünfziger Jahre dominieren religiöse, philosophische, biographische, psychoanalytische und sozialgeschichtliche Studien, in denen der Kontext dem Text übergeordnet wird. Die zweite Periode bis in die siebziger Jahre wird durch die Priorität des Textes bestimmt, wie dies die werkimmanenten, strukturalistischen und rezeptionsästhetischen Interpretationsmethoden exemplifizieren. In der nachfolgenden Zeit poststrukturalistischer und dekonstruktivistischer Verfahren herrscht eine Ansicht vor, die die Grenzen zwischen Text und Kontext aufhebt und im Grunde genommen alles als Text betrachtet. Innerhalb der einzelnen Phasen unterscheidet er weiter zwischen „generalisierend-gesetzmäßigen“ und „individualisierend-historisierenden

²⁰⁵ Kafka, Franz: *Der Proceß*. Textband. Hrsg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002. (= Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe) Im Folgenden mit der Sigle P und Seitenzahl zitiert.

²⁰⁶ Für einen Überblick siehe u. a. Beicken 1974, S. 273-286 und Elm, Theo: *Der Proceß*. In: Binder, Harmut (Hg.): *Kafka-Handbuch* in zwei Bänden. Bd. 2: *Das Werk und seine Wirkung*. Stuttgart: Körner, 1979, S. 420-441 (im Folgenden als KHb 1979 abgekürzt) sowie Robertson, Ritchie: *Der Proceß*. In: Müller 2003, S. 98-145.

Auslegungen“.²⁰⁷ Engel macht in seiner Einteilung eher traditionelle Kriterien geltend und unterscheidet zwischen (a) biographischen, psychologischen und psychoanalytischen, (b) sozialgeschichtlichen, (c) dekonstruktivistischen, (d) religiösen und existenzialistischen sowie (e) jüdischen Deutungen.²⁰⁸ Im nachstehenden Abriss der Romandeutungen werden allerdings nur einige, meist problemorientierte Versuche aus der Forschungsliteratur herausgehoben, die in beiden Systemen untergebracht werden können.²⁰⁹

In seinem biographischen Ansatz sieht Canetti das Grundmodell für den Roman in der Beziehung von Kafka und Felice Bauer.²¹⁰ Ihre Verlobung entspricht der Verhaftung, die Entlobung, die Kafka in seinem Tagebuch den „Gerichtshof im Hotel“ (23.7.1914; T 658) nennt, wird mit der Hinrichtung von K. am Ende des Romans gleichgesetzt. Bereits Politzer verwies auf die Möglichkeit, dass die Krise, in die Kafka in seinem Verhältnis zu Felice geriet, bei der Entstehung des Romans eine Rolle gespielt haben könnte. Das Werk, das ähnlich dem *Urteil* und der *Strafkolonie* eine Strafvision darstellt, lässt sich aus dieser Sicht auf das Schuldgefühl Kafkas zurückführen.²¹¹ Auch der Buchstabe „K“ kann auf den Familiennamen Kafkas bezogen werden, doch kann der *Proceß* nicht auf eine „autobiographische Selbstanalyse“ reduziert werden, „indem [Kafka] zu diesem einen Buchstaben K zusammenschrumpft, wird der Rest von Kafkas Namen und Person unwesentlich“.²¹² Da Josef K. „kein ausgeprägter Charakter“ ist, kann es sich nicht um seine „seelische Entwicklung“ handeln, vielmehr ist der Gegenstand des Romans „die Wirklichkeit des unsichtbaren Gerichts, das die Erzählung mit seiner Gegenwart durchdringt, und Joseph K. erscheint als Hauptakteur nur soweit, als dieser Prozeß sich seiner bedienen muß, um überhaupt sichtbar zu werden“.²¹³ Bestimmt wird der Prozess durch zwei gegenläufige Bewegungen, die aneinander vorbeiführen und letztlich im Nichts enden: Es kann weder K. seine Schuld erkennen, noch kann das Gericht ihn seiner Schuld überführen. Auch in Sokels Ansatz wird das biographische Element akzentuiert, wobei weniger die Beziehung zu der Braut, als die zu dem Vater für Kafkas Dichtung prägend ist. Immer geht es um einen Kampf,

²⁰⁷ Kolb, Georg: Eine Apologie der Zweideutigkeit. Franz Kafkas *Proceß* um das Recht auf Eigentümlichkeit. München: o. V. 2001, S. 224.

²⁰⁸ Engel, Manfred: *Der Process*. In: KHb 2010, S. 192-207, hier S. 198-201. Im Folgenden als Engel 2010a zitiert.

²⁰⁹ Auf die sozialgeschichtlichen und politischen Deutungen, wie sie u. a. die Arbeiten von Theodor W. Adorno (vgl. Adorno 1953, S. 340-342), Peter U. Beicken (vgl. Beicken 1974) und Silvio Vietta (vgl. Vietta, Silvio: *Der europäische Roman der Moderne*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007, S. 130-171) charakterisieren, wird hier nicht eingegangen, da in der nachfolgenden Erklärung, die vor allem die Struktur der Figuren und Figurenkonstellationen zu beleuchten sucht, diese Dimension des Romans keine nennenswerte Rolle spielt.

²¹⁰ Vgl. Canetti, Elias: *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*. Leipzig: Reclam, 1983 (1969), S. 52.

²¹¹ Politzer 1978, S. 263.

²¹² Politzer 1978, S. 266.

²¹³ Politzer 1978, S. 268.

der, wie anhand von *Das Urteil* bereits ausgeführt, zwischen dem Ich und einer autoritären Macht ausgefochten wird. Letztere wird im *Proceß* durch das Gericht repräsentiert, dessen Einbruch in Josef K.s Leben seine untergründige Gespaltenheit gleichsam ans Licht bringt. Das strukturbildende Prinzip des *Proceß*-Romans sieht er in der ambivalenten Verhaltensweise Josef K.s, in seinem dauernden „Schwanken zwischen einem aggressiven Widerstandswillen gegen das Gericht und einer Gegentendenz, die ihn zum Gericht hinzieht“.²¹⁴ K.s bewusste Absichten und sein unbeabsichtigtes Tun stehen demnach in ständigem Widerspruch zueinander, mit Worten kämpft er gegen den Prozess, mit seinen körperlichen Reaktionen und Gesten sucht er ihm hingegen näher zu kommen. Mit seiner inneren Zerrissenheit hängt auch K.s Schuld zusammen, er ist unfähig, seine Zwiespältigkeit zu überwinden.²¹⁵

Sokels Argumentation wird bei Hiebel auch terminologisch in eine eindeutig psychoanalytische Richtung weitergeführt. Das Gericht wird mit der „unbewussten Gewissensinstanz“, eigentlich mit dem Über-Ich von Josef K. identifiziert, das nach der Schuld sucht.²¹⁶ In Wirklichkeit gibt es jedoch nur Schuldgefühle, die „Relikte des Ödipus-Komplexes“ bilden und die, unbegründet, durch eine äußere Macht, den Vater und soziale Autoritäten hervorgerufen werden.²¹⁷ Das Problem der Schuld wird aus religiöser Sicht auch schon in der frühen Abhandlung von Schoeps in den Mittelpunkt gestellt. Nach seiner Auffassung sucht das Gesetz den Menschen, jagt ihm Angst ein und verurteilt ihn. Es soll erreicht werden, dass der Mensch seine Nichtigkeit gegenüber dem Gericht erkennt. K.s eigentliche Schuld besteht in diesem Sinne darin, „dass das Gefühl der Sündhaftigkeit ausbleibt“.²¹⁸ Hätte dagegen K. seine Schuld erkannt und bereut, dann hätte er erlöst werden können. Laut Robertson, der optimistische Deutungen dieser Art für entstellende Vereinfachungen hält, bildet neben der Schuld die Interpretation das Zentrum des Romans. K. sucht doch ständig „das Gericht und dessen Absichten zu deuten“, ²¹⁹ so unter anderem die Kleidung und Gesten der Angehörigen des Gerichts, seine Räumlichkeiten oder die Bilder des Gerichtsmalers Titorelli. Da er aber Gefangener seiner eigenen herkömmlichen Denkkategorien bleibt, missdeutet er immer wieder und notwendigerweise die Welt des Gerichts. Wie in den früheren Annäherungen ist auch bei Robertson das Verhältnis von K. zur

²¹⁴ Sokel 1983, S. 253.

²¹⁵ Ausführlicher zur Schuldproblematik s. Sokel 1983, S. 154ff.

²¹⁶ S. Hiebel 2008, S. 460.

²¹⁷ S. Hiebel 2008, S. 459.

²¹⁸ S. Schoeps 1951, S. 34.

²¹⁹ Robertson 2003, S. 120.

Schuld entscheidend im Hinblick auf das Ende, die Erkenntnis der Schuld wäre die Voraussetzung für das Verständnis.

Das Problem der Auslegung spielt besonders in den dekonstruktivistischen Lesarten eine zentrale Rolle. Für Neumann gilt *Der Proceß* bezeichnenderweise als „semiologischer Roman“, der durch die Deutungsspiele der Figuren in den „diametral entgegengesetzte[n] Bedeutungsfelder[n]“ von „Justiz und Erotik“ charakterisiert werden kann.²²⁰ Auch Kremer hält Kafkas Protagonisten für „Sinnsucher mit Verständnisschwierigkeiten“ und stellt dabei fest, dass der Roman durch die „Selbstreferenz des Schreibens“ bestimmt wird. Es geht letztlich „um nichts weniger als Funktion und Bedeutung der Schrift und ihrer Entzifferung“.²²¹ Das Nichtverstehen ist auch für Jeziorkowski das „Leit-Thema“ des Romans. Er meint, Kafkas Texte seien unter anderem dazu da, „die Unmöglichkeit des Verstehens vor uns als Szene auszubreiten und den Lesern diese Unmöglichkeit zugleich – zwar nicht verständlich zu machen, aber – vor die Augen zu halten wie ein Transparent, das das Paradox durchscheinen lässt: Texte übers Nichtverstehen von Text, Schriften zur Einübung in die grundsätzliche und prinzipielle Nichtverstehbarkeit von (Lebens-)Schrift“.²²² In Lubkolls Konzept, um ein letztes Beispiel für dekonstruktivistische Lektüren zu geben, dient die Deutungsdebatte anhand der Türhüterlegende als eine Art Anweisung zum Lesen des Romans, wonach „eine »Wahrheit« der Schrift letztlich nicht zu ermitteln“ sei.²²³ Der Leser entspricht dabei dem Mann vom Lande und Josef K., er wie auch der Schreiber werden durch die Macht der Schrift in eine unabschließbare Deutungsprozedur einbezogen. Die Macht durchdringt nach Lubkoll die ganze Gesellschaft in ihren Teilfunktionen wie der Bank-, Gerichts-, Religion-, Familien- und Kunstsphäre. Durch die Vernetzung dieser Subsysteme erfolgt eine „Fluktuation zwischen Opfer- und Täterschaft“ der Beteiligten, da sie alle gleichermaßen der Macht unterworfen sind und an ihr teilhaben.²²⁴

Trotz wichtiger Beobachtungen, Einsichten und partieller Wahrheiten kann die Hauptthese dekonstruktivistischer Annäherungen, namentlich die „Macht der Schrift“ und somit die „prinzipielle Nichtverstehbarkeit“ als „Leit-Thema“ des Romans nicht akzeptiert

²²⁰ Neumann, Gerhard: Der Zauber des Anfangs und das „Zögern vor der Geburt“. Kafkas Poetologie des „riskantesten Augenblicks“. In: Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas *Der Proceß*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992, S. 121-142, hier S. 134.

²²¹ Kremer, Detlef: Franz Kafka, *Der Proceß*. In: Zimmermann 1992, S. 185-199, hier S. 190 u. S. 192.

²²² Jeziorkowski, Klaus: „Bei dieser Sinnlosigkeit des Ganzen“. Zu Franz Kafkas Roman „Der Proceß“. In: Arnold 2006, S. 200-217, hier S. 215.

²²³ Lubkoll, Christine: „Man muß nicht alles für wahr halten, man muß es nur für notwendig halten“ – Die Theorie der Macht in Franz Kafkas Roman „Der Proceß“. In: Kittler / Neumann 1990, S. 279-292, hier S. 290.

²²⁴ S. Lubkoll 1990, S. 283.

werden.²²⁵ Wie Kurz in seiner Kafka-Monographie nachweist und wie auch die vorliegende Arbeit argumentiert, geht es hierbei nicht um die Unbestimmtheit des Textes, sondern vielmehr um die Unbestimmtheit als Eigenschaft der Protagonisten. In seiner Analyse argumentiert auch Kurz mit einem Verweis auf die Worte des Geistlichen bezüglich der Auslegung der Türhüterlegende: „Richtiges Auffassen einer Sache und Mißverstehen der gleichen Sache schließen einander nicht vollständig aus.“ (P 297) Genau in diesem Sinne mißversteht und versteht Josef K. laut Kurz seine Verhaftung. Einerseits kann er nicht begreifen, warum und von welcher Instanz er verhaftet wird, andererseits ist ihm aber „untergründig bewußt“, dass es hier um den „Prozeß seines Lebens“ geht.²²⁶ Am Abend, als er die Verhaftungsszene Fräulein Bürstner aufführt, spielt er sich selbst und den Aufseher in einer Person und macht darauf aufmerksam, dass „die Verteilung der Personen (...) sehr interessant“ (P 44) ist. Dadurch, so Kurz, dass K. auch die Rolle des Aufsehers übernimmt, verteilt er sich gleichsam auf verschiedene Figuren. Damit ist zugleich die wichtige These über die gleichzeitige Selbständigkeit an der Oberfläche und die untergründig-tiefenstrukturelle Einheit der Figuren angesprochen, eine These, die in der vorliegenden Arbeit immer wieder, in allen besprochenen Erzählungen, auch konkret aufgezeigt und gerechtfertigt wird. Diese Nachspielszene ist Teil jener Theatermetaphorik, der in der Kafka-Auffassung von Kurz besondere Relevanz zukommt. Er meint, dass Kafkas Geschichten als „erzähltes Theater“ betrachtet werden können. Sie sind ein „Theater der Innenwelt, (...) des Bewußtseins, das sich im Verstehen mißversteht, im Mißverstehen versteht. Vor allem versteht und mißversteht es, daß die anderen Figuren, »fremde Leute«, doch seine »eigenen«

²²⁵ S. Lubkoll 1990, S. 292 und Jeziorkowski 2006, S. 215. Die dogmatisch dekonstruktivistischen Lektüren wie die von Kremer und Jeziorkowski werden auch von Engel kritisiert, indem er die Annahme ablehnt, nach der „das Deutungsscheitern“ der Protagonisten auch auf den Leser ausgedehnt wird. Der Standpunkt der ersteren ist nämlich nicht notwendig der des Lesers. Er argumentiert dabei erzähltheoretisch und behauptet, dass „die Raffinesse von Kafkas Erzählverfahren gerade darin [liegt], dass seine Texte zwar personal erzählt sind, dem Leser aber trotzdem eine klare Einsicht in die Fehlerhaftigkeit der Perspektive der Perspektivfigur vermittelt wird und er mehr über diese erfährt, als sie selbst weiß oder wissen will“. S. Engel, Manfred: Kafka lesen – Verstehensprobleme und Forschungsparadigmen. In: KHb 2010, S. 411-427, hier S. 416. Vgl. auch Engel 2010a, S. 199-200. Dabei ist zu erkennen, dass Engels Ansicht, wenn auch in abweichender Formulierung, eine enge Verwandtschaft zu Sokels bereits im einleitenden Kapitel zitierterter ‚Zweisinnigkeits-Auffassung‘ aufweist. Eine Art Mittelposition vertritt der ungarische Germanist Miklós Györffy, der in seinen abschließenden Bemerkungen zu Kafkas Romanen, insbesondere zum *Proceß* die gegensätzlichen Standpunkte dekonstruktivistischer und hermeneutischer Annäherungen miteinander zu versöhnen sucht, indem er summierend behauptet, dass „der Leser der Kafka-Kapitel durch die Destabilisierung der Bedeutung und die Fragmentarität der narrativen Zusammenhänge ständig aufgehalten wird und in der Unübersichtlichkeit und Sinnlosigkeit des Prozesses letztendlich das Bild des Schreibens über den Prozess erkennen kann, wobei allerdings der aufgehaltene und den Sinn der Schrift suchende Leser zugleich auch zahllose Textzeichen findet, die gemäß irgendeiner Deutung geordnet werden können, selbst wenn sie bei weitem keine vollständige, einheitliche und ausschließliche Gültigkeit haben.“ (Übersetzung Cs. M.) S. Györffy, Miklós: A követhetetlen norma. [Die unverfolgbare Norm, ung.] In: Györffy, Miklós: Zongora akarunk lenni. [Wir wollen Klavier sein, ung.] Pozsony: Kalligram, 2010, S. 17-33, hier S. 33.

²²⁶ Kurz 1980, S. 179.

sind“.²²⁷ Ähnlich wie Kurz weist auch Esselborn auf die merkwürdige Kongruenz zwischen K.s Gedanken und Wünschen und den Handlungen des Gerichts hin. Während jedoch Kurz diese Beziehungen als K.s Projektionen erklärt, sieht sie Esselborn als „rudimentäre Funktion eines auktorialen Erzählers“ an, „der die von ihm abhängigen Geschöpfe nach Belieben agieren lässt und die Außenwelt nach seinen Vorstellungen entwirft“.²²⁸ Seiner Auffassung, dass das Romanpersonal durch K.s Erwartungen und Überlegungen hervorgerufen wird, ist voll zuzustimmen. Wenig überzeugend ist dagegen seine Argumentation, wenn er K. als „Stellvertreter des Autors für die Zeit des Romanverlaufs“ postuliert und gleichsam im dekonstruktivistischen Sinne schlussfolgert, dass er „den existenziellen Problemen und dem Schreibprozeß des Autors verhaftet [ist] und (...) ihnen nur durch den Tod [entkommt], weil die Probleme nicht gelöst werden können und die Figur nicht jenseits des Schreibens des Autors leben kann“.²²⁹

4.2 Figuren und Figurenkonstellationen im Anfangs- und Schlusskapitel

Der Handlungsablauf des Romans²³⁰ entspricht dem Aufbau der meisten Erzähltexte Kafkas, indem die Geschehnisse auch hier als eine Art Sterbensgeschichte²³¹ des

²²⁷ S. Kurz 1980, S. 186. Claudia Liebrands detaillierte Untersuchung der Theatralität in Kafkas *Proceß* soll im letzten Abschnitt der vorliegenden Arbeit gesondert diskutiert werden. Liebrand, Claudia: Theater im *Prozeß*. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 48/2, 1998, S. 201-217.

²²⁸ Esselborn, Hans: Kafkas „Proceß“ als „treues Dornenstück“. In: Liebrand / Schlößler 2004, S. 129-159, hier S. 149.

²²⁹ Esselborn 2004, S. 151.

²³⁰ Der Roman ist bekanntlich in fragmentarischer Form überliefert. Dies hängt mit Kafkas Arbeitsweise und der Entstehungsgeschichte des Werkes zusammen. Kafka schrieb nämlich den *Proceß* in Quartheften, die er auch für andere Aufzeichnungen verwendete. Wahrscheinlich trennte er die Seiten mit den Romanteilen aus diesen Heften erst nach dem endgültigen Abbruch der Arbeit und sortierte sie in Konvolute, die er mit Deckblatt oder Einschlagblatt versah, an denen keine Nummerierung, lediglich einige Angaben zum Inhalt zu finden sind. Die endgültige Abfolge der Kapitel ist deshalb bis heute umstritten. Zu bemerken ist immerhin, dass *Verhaftung* und *Ende* einen klaren Rahmen bilden, in dem die einzelnen Kapitel in logischer Reihe unterzubringen sind, auch wenn dabei verschiedene Logiken der Abfolge gedacht werden können. Die frühere Forschung hat sich notwendigerweise an den Ausgaben von Max Brod orientiert, deren Kapitelanordnung später u. a. von Herman Uyttersprot und Christian Eschweiler kritisiert wurde. Eschweiler behauptet, dass die Brodsche Anordnung „die Deutung ungemein erschwert und das Verständnis geradezu verstellt“ habe. S. Eschweiler, Christian: Zur Kapitelfolge in Franz Kafkas Roman-Fragment „Der Prozeß“. In: WW 2/1989, S. 239-251, hier S. 241. (Zum Überblick über die Streitfragen der Edition vgl. Wittbrodt, Andreas: Wie ediert man Franz Kafkas *Proceß*? In: editio 13, 1999, S. 131-156.) Malcolm Pasley, der Herausgeber der Kritischen Ausgabe des Romans, stellte auf Grund intensiven Studiums des Manuskripts die Chronologie der Entstehung der einzelnen Textteile fest, die mit der inhaltlichen Abfolge der Handlung nicht übereinstimmt. Kafka soll nach ihm an dem Roman auf eine bis dahin für ihn nicht charakteristische Weise gearbeitet haben, indem er zuerst das Anfangs- und das Schlusskapitel schrieb. Auch später arbeitete er parallel an den einzelnen Kapiteln und ging nicht linear vor. Kafkas vermeintlicher Absicht folgend teilt Pasley die Romanpartien je nach Art der Aufbewahrung in zwei Gruppen, in „mit Deckblättern versehen[e]“ abgeschlossene Kapitel und Fragmente, die vom Autor „in Einschlagblättern gelegt“ wurden. S. Kafka, Franz: Der *Proceß*. Apparatband. Hrsg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, S. 124f; im Folgenden mit der Sigle PA und Seitenzahl zitiert. Abweichend von der Brodschen Ausgabe wird daher *B. 's Freundin* in der Kritischen Ausgabe unter den

Protagonisten begriffen werden können. Untersucht und vergleicht man nämlich das erste und das letzte Kapitel des Romans miteinander, dann wird man eine Reihe wichtiger motivischer Entsprechungen entdecken, die Josef K.s Verwandlung aus dem Leben in den Tod markieren.

So wird Josef K. am Morgen seines dreißigsten Geburtstages im Pensionszimmer von fremden Männern verhaftet und am Vorabend seines einunddreißigsten Geburtstages von zwei Herren abgeholt und hingerichtet.²³² Erstere erscheinen in schwarzem Kleid, das Reiseanzügen ähnelt,²³³ letztere tragen schwarze Gehröcke „mit scheinbar unverrückbaren Cylinderhüten“ (P 305). K. befindet sich bei seiner Verhaftung noch im Hemd und zieht sich erst nach abermaliger Aufforderung der Wächter „sein bestes schwarzes Kleid“ (P 19) an. Vor seiner Hinrichtung wartet er hingegen schon schwarz angekleidet auf seine Begleiter. In der ersten Szene tritt nach K.s Läuten befremdender Weise nicht das Dienstmädchen Anna mit dem Frühstück, sondern einer der Wächter in das Zimmer. Am Ende wiederum sitzt K. bereits an der Tür seines Zimmers, ohne dass „ihm der Besuch angekündigt gewesen wäre, (...) in der Haltung wie man Gäste erwartet“ (P 305). Seine Frage: „Sie sind also für mich bestimmt?“ (P 305) verweist unausgesprochen auf sein untergründiges Wissen, dass er heute abgeführt wird.

Fragmenten plazierte. Die Anordnung der Kapitel entspricht im Übrigen den früheren Editionen, nur *Verhaftung* und *Gespräch mit Frau Grubach / Dann Fräulein Bürstner* werden als gesonderte Kapitel behandelt, weil sie in der Handschrift durch einen Strich voneinander getrennt sind. Vgl. Pasley, Malcolm: Die Handschrift redet. In: Marbacher Magazin 52, 1990, S. 5-40, hier S. 5. Roland Reuß übt eine Kritik an der Trennung von Romankapiteln und Fragmenten sowie an den unbegründeten Emendationen aus und setzt sich für eine Faksimile-Ausgabe des Textes ohne fixe Reihenfolge ein. Die Schwierigkeiten seines Vorgehens werden von Manfred Engel einleuchtend dargestellt, wenn er schreibt: Der *Process*-Band „besteht aus einem etwa DIN A4-formatigen Kartonschuber, der als Romantext 16 einzeln gebundene Hefte enthält, die den Manuskriptkonvoluten entsprechen. Der Leser könnte sie mischen wie Spielkarten – wobei sich natürlich auch erweisen würde, dass nicht jede Reihenfolge eine sinnvolle Lektüre ergibt.“ S. Engel 2010a, S. 193. Der nachstehenden Analyse liegt dementsprechend nicht die Reußsche Ausgabe, sondern der von Pasley edierte Band – mit ursprünglicher Orthographie – der Kritischen Ausgabe zugrunde. Wie sich anhand des globalen Überblicks über den Roman und auch der detaillierten Erklärung der einzelnen Szenen zeigen wird, werden der Aufbau und die Entfaltung der Erzählwelt, um dies hier grob vereinfacht zu formulieren, praktisch durch den Protagonisten generiert und weisen auf diese Weise eine gewisse Logik auf, die mit einer völlig beliebigen Reihenfolge keineswegs im Einklang steht.

²³¹ S. Kurz 1980, S. 47. Vgl. dazu auch Klaus-Detlef Müller, der zu einem ähnlichen Schluss kommt: „Wenn die Verhaftung eine Geburt ist, eine Verwandlung, so ist sie zugleich ein Anruf des Todes, wie stets bei Kafka.“ Müller, Klaus-Detlef: Franz Kafka. Romane. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2007, S. 70.

²³² Einen selbständigen Abschnitt in seiner Kafka-Studie widmet Miklós Györfy, sich vornehmlich auf Theodore Ziolkowskis Beobachtungen stützend, der Problematik ‚des dreißigsten Jahres‘ im Leben zahlreicher Protagonisten der Weltliteratur. Unter diesem Aspekt versucht er auch die Frage zu beantworten, welche Bedeutung diesem Alter im Falle von Josef K. zukommt. Er scheint dabei Ziolkowskis Standpunkt anzunehmen, wonach das bisher unreflektiert geführte Leben des Protagonisten das erste Mal mit Fragen konfrontiert wird, die sich auf den Sinn des Lebens beziehen. Vgl. Györfy, Miklós: Az idegen büne és bűnhődése. [Schuld und Sühne des Fremden, ung.] In: Györfy, Miklós: Polgárok és művészek. [Bürger und Künstler, ung.] Budapest: Korona Nova, 1997, S. 38-76, hier S. 47-52.

²³³ Dass K. die Bekleidung des Wächters für einen Reiseanzug hält, ist nicht von ungefähr. K.s Prozess, der mit der Verhaftung formal seinen Anfang nimmt, lässt sich allegorisch, wie dies später auch noch anhand des Segelfahrtmotivs kurz beleuchtet wird, als eine Reise aus dem Leben in den Tod begreifen.

Überrascht ist er nicht durch die Geschehnisse selbst, sondern allein durch die Personen:²³⁴ „Man sucht auf billige Weise mit mir fertig zu werden.“ (P 306) Gegenüber der Verhaftungsszene am Anfang nimmt er hier die Erscheinung der Männer hin, was auf die Annahme der Spielregeln des Prozesses hindeutet. In beiden Situationen stellt die Theaterassoziation von Josef K. ein wichtiges Moment dar.²³⁵ Zuerst fragt er noch, wer die Fremden sind, welcher Behörde sie angehören und erst später denkt er daran, es könnte vielleicht ein von den Kollegen zu seinem Geburtstag veranstalteter Spaß sein, „eine Komödie“, die er dann „mitspielen“ (P 12) will. Am Schluss sieht er in den Gästen „alte untergeordnete Schauspieler“ (P 306) und fragt sie nur: „An welchem Teater spielen Sie.“ (P 306) Bei einem genaueren Anblick auf der Straße meint er, „[v]ielleicht sind es Tenöre“ (P 307). Zu erwähnen ist hier ein merkwürdiger Zusammenhang: Der Tenor (im Singular) bezeichnet bekanntlich die Hauptmelodiestimme in der Musik bzw. den entscheidenden Teil eines Urteils in der Rechtswissenschaft. Obwohl die beiden Herren von Josef K. als Tenöre (im Plural) gesehen werden und daher nicht unmittelbar der Bedeutung von Tenor (im Singular) entsprochen werden können, handelt es sich dabei um ein sonderbares Verfahren Kafkas, nach dem die Protagonisten oft von zwei oder drei, miteinander engste Einheiten bildenden Figuren – man denke hier etwa an Vater und Freund in *Das Urteil*, an den Künstler und die zwei Männer in *Ein Traum* oder an die Gehilfen in *Das Schloß* – in die gleiche Richtung geführt werden.²³⁶ Daher ist mit Recht anzunehmen, dass die „Tenöre“ hier eigentlich in der Funktion ‚des Tenors‘ auftreten und ihre Erscheinung praktisch das Hauptthema, ‚den entscheidenden Teil‘ von Josef K.s Urteil, repräsentiert. Sie, die sich Josef K. als „untergeordnete Schauspieler“ imaginiert, korrespondieren mit den „untergeordnete[n] Beamte[n] aus der Bank“ (P 27) in der Verhaftungsszene: Beide Gruppen sind Josef K.s Begleiter, sie führen ihn entweder in sein altes Leben zurück oder geleiten ihn zum Abschluss

²³⁴ Selbst am Anfang ist die von K. behauptete Überraschung differenziert zu sehen. Auf die Frage des Aufsehers, ob er „überrascht“ sei, antwortet er nämlich: „Gewiß (...) ich bin überrascht, aber ich bin keineswegs sehr überrascht.“ (P 20). Er erklärt dies damit, dass man mit dreißig Jahren, sollte man sich im Leben allein durchschlagen, „gegen Überraschungen abgehärtet ist“ (P 21). Der Unterschied zwischen „überrascht“ und „keineswegs sehr überrascht“ sowie seine Erklärung dazu lassen sich erst im Rückblick hinreichend deuten. Doch sei hier bereits soviel vorausgeschickt, dass K.s Überraschung in Wahrheit dadurch eingeschränkt ist, dass der Prozess gegen ihn latent von sich selbst in Gang gesetzt wird. In der Forschung wird oft betont, dass der Prozess erst auf K.s Läuten hin einsetzt. Vgl. z. B. Sokel 1985, S. 46 und Engel 2008, S. 235. Stellvertretend für diese Ansicht sei hier aus der neueren ungarischen Kafka-Literatur auf Miklós Györfy hingewiesen, dessen pointierte Formulierung lautet: Es ist anzunehmen, „dass der Wächter gar nicht eingetreten wäre, wenn K. nicht geläutet hätte“. (Übersetzung Cs. M.) S. Györfy 1997, S. 55.

²³⁵ Auf das Problem des Theatralischen wird hier nicht eingegangen, dies wird, auch auf die früher analysierten Erzählungen ausgedehnt, in dem Schlusskapitel der Arbeit ausführlich behandelt.

²³⁶ Wie bereits erwähnt, ist die Tendenz zur Gruppenbildung eine geläufige These der Kafka-Forschung. Vgl. u. a. Kurz, Gerhard: Figuren. In: KHb 1979, S. 108-130 und Adorno 1953, S. 334. Diese Gruppen treten jedoch nicht immer in der gleichen Funktion auf.

seines Prozesses.²³⁷ Präfiguriert sind die beiden „Tenöre“ zum Teil physiognomisch, zum Teil infolge ihres Todesbezugs durch die Wächter am Anfang von K.s Geschichte. Einerseits lassen sich die durch „das trocken[e] knochig[e] Gesicht“ (P 11) suggerierte Todesfigur des Wächters und die an Leichenwäsche erinnernde Szene mit den Tenören, die außerdem, als ginge es um einen Trauerzug, „Cylinderhüte“ tragen, miteinander verbinden.²³⁸ Andererseits wird in dem „Doppelkinn“ (P 307) der Tenöre mittelbar der „dicke Körper“ (P 11) des zweiten Wächters wieder aufgenommen. Die beiden Begegnungen K.s stehen in einem Steigerungsverhältnis zueinander: Während mit der Verhaftung und dem Erscheinen der Wächter zu Beginn K. in seinem Leben durch seine unterschwellige Todesahnung ‚gefangen‘ genommen wird, handelt es sich am Ende schon um deren Erfüllung, um eine letzte Station vor seiner Hinrichtung.

Im Folgenden sollen Charakter und Funktion der Figuren und ihrer Konstellationen im Anfangs- und Schlusskapitel etwas näher untersucht werden. Zu Beginn lassen sich drei Gruppierungen beobachten, zwei Wächter und der Aufseher, drei Beobachter und drei Bankbeamte. Die Wächter mit dem Aufseher und die Beobachter erscheinen zunächst einzeln und verschmelzen erst im weiteren Verlauf je zu einer Einheit. Von den Wächtern tritt Franz als erster ins Zimmer, Willem erblickt K. später im Wohnzimmer und den Aufseher trifft er erst hinterher in Fräulein Bürstners Zimmer, wo ein kurzes Verhör stattfindet. In den weiteren Geschehnissen fällt auf, dass die Wächter immer gemeinsam, auf dieselbe Weise handeln und dieselben Aussagen machen:

Dort standen die zwei Wächter und jagten ihn, als wäre das selbstverständlich, wieder in sein Zimmer zurück.²³⁹ (...) »Es hilft nichts«, sagten die Wächter, die immer wenn K. schrie, ganz ruhig, ja fast traurig wurden und ihn dadurch verwirrten oder gewissermaßen zur Besinnung brachten. (...) Die Wächter lächelten, blieben aber bei ihrem: »Es muß ein schwarzer Rock sein.« (P 18f)

Von den Beobachtern bemerkt K. zuerst die alte Frau, die ihm, der noch im Bett liegt, „mit einer an ihr ganz ungewöhnlichen Neugierde“ (P 7) aus dem gegenüber liegenden Haus zuschaut. Später zieht diese einen noch älteren Greis ans Fenster und umschlingt ihn.

²³⁷ Die funktionale Entsprechung der untergeordneten Beamten und der untergeordneten Schauspieler wird auch durch die motivische Beziehung zwischen Kaminer und den beiden Tenören weiter ergänzt. Das „durch eine chronische Muskelzerrung bewirkt[e] Lächeln“ Kaminers (P 27) kehrt nämlich in abgewandelter Form im Zucken der Mundwinkel des einen Herrn und in der Gebärde des anderen, der „wie ein Stummer (...) mit dem widerspenstigen Organismus kämpft“ (P 306), wieder.

²³⁸ „Er ekelte sich vor der Reinlichkeit ihrer Gesichter. Man sah förmlich noch die säubernde Hand, die in ihre Augenwinkel gefahren, die ihre Oberlippe gerieben, die die Falten am Kinn ausgekratzt hatte.“ (P 307)

²³⁹ Die formale Ähnlichkeit zu den Szenen in *Die Verwandlung*, wo Gregor immer wieder in sein Zimmer zurückgejagt wird, ist nicht zu übersehen.

Schließlich erscheint hinter ihnen ein junger Mann mit offenem Hemd. Als K. ihnen zuruft „Weg von dort“ (P 24), verschwinden sie nicht ganz, sie treten nur zurück und tauschen ihre Plätze, indem die Alten hinter den Mann zurückschleichen. Auf dem Marsch vom einen Fenster zum anderen verfolgen die beiden K.s Bewegung in der Wohnung. Als er dann in die Bank aufbricht, gehen sie auch, mit dem jungen Mann vorne, auf die Straße hinunter. Diese theaterhafte Inszenierung mit Zuschauern und K. als Akteur wiederholt sich mehrmals zwischen Anfang und Ende des Prozesses. So etwa, als K. am nächsten Sonntag zur ersten Untersuchung geht, merkt er, dass in der Straße, wo sie stattfinden soll, „die meisten Fenster besetzt“ waren und in ihnen „Männer in Hemdärmeln lehnten“. (P 53) Später, als er seine Schritte verlangsamt, hat er den Eindruck, „als sähe ihn der Untersuchungsrichter aus irgendeinem Fenster und wisse also daß sich K. eingefunden habe.“ (P 53f) Noch eindeutiger theatralisch wirken die Umstände des Verhörs im Untersuchungssaal, wo K. von einem Podium aus zu den Versammlungsteilnehmern spricht, als wären sie Zuschauer einer Vorstellung. Vor seiner Hinrichtung, um hier ein letztes Beispiel aus dem Schlusskapitel anzuführen, sieht er, wie die Flügel eines Fensters in einem Haus am Rande des Steinbruchs aufgehen und „ein Mensch schwach und dünn in der Ferne und Höhe (...) sich mit einem Ruck weit vor[beugte] und (...) die Arme noch weiter aus[streckte].“ (P 312)

Gegenüber den Wächtern und den Beobachtern sind die Bankbeamten, drei junge Leute, die „[i]n einer Ecke des Zimmers [stehen] und (...) die Photographien des Fräulein Bürstner“ (P 20) betrachten, bei ihrem ersten Erscheinen als einheitliche Gruppe anwesend. Wenn zum Beispiel K. an ihnen aufgeregt vorbeigeht, während er mit dem Aufseher zu klären sucht, welche Behörde ihn verhaftet hat und warum, drehen sie sich alle zu ihm und sehen ihn „entgegenkommend aber ernst“ (P 23) an. Später heißt es wiederum: „Die drei jungen Leute hatten die Hände in die Hüften gelegt und sahen ziellos herum.“ (P 24) Sie werden von K. solange immer zusammen wahrgenommen, bis sie vom Aufseher die Kollegen von K. genannt werden, die deshalb zugegen sind, damit ihre Gesellschaft seine Ankunft in der Arbeitsstelle erleichtert:

Diese so uncharakteristischen blutarmen jungen Leute, die er immer noch nur als Gruppe bei den Photographien in der Erinnerung hatte, waren tatsächlich Beamte aus seiner Bank, nicht Kollegen, das war zu viel gesagt und bewies eine Lücke in der Allwissenheit des Aufsehers, aber untergeordnete Beamte aus der Bank waren es allerdings. Wie hatte K. das übersehen können? Wie hatte er doch hingenommen sein müssen, von dem Aufseher und den Wächtern, um diese drei nicht zu erkennen. (P 27)

Da erkennt sie K. plötzlich als Individuen, sie werden auch beim Namen genannt, und von nun an verschiebt sich der Akzent auf ihre Handlungen. Parallel damit verschwindet die Gruppe der Wächter gleichsam unmerklich, sie fallen K. erst im Automobil, unterwegs zur Arbeit wieder ein: „Da erinnerte sich K. daß er das Weggehen des Aufsehers und der Wächter gar nicht bemerkt hatte, der Aufseher hatte ihm die drei Beamten verdeckt und nun wieder die Beamten den Aufseher.“ (P 28f)

Interessant ist in diesem Zusammenhang das Motiv des Verdeckens, das bereits in der Fensterszene mit den beiden Alten und dem jungen Mann auffiel. In ihm äußert sich eines der wichtigsten Prinzipien der erzählten Welt: Das wandelnde Verschwinden und Erscheinen der Figuren – wie zum großen Teil auch ihre Gruppierung oder Individuation – richtet sich grundsätzlich nach dem latenten Wunsch und der Befindlichkeit des Protagonisten. Dies macht im ersten Kapitel besonders das Moment eindeutig, als sich in K.s Augen einmal das Zimmer unerwartet in ein „vergessene[s] Bureau“ (P 24) verwandelt. Dies erfolgt bezeichnenderweise in einem Augenblick, als gerade nichts geschieht, der Aufseher, „eine Hand fest auf den Tisch gedrückt“, seine „Finger ihrer Länge nach“ vergleicht, die Wächter, auf Fräulein Bürstners Koffer sitzend, die Knie reiben und die Bankbeamten, „die Hände in die Hüften gelegt“, gleichgültig herumschauen.²⁴⁰ Es schien ihm in dieser Situation, „als trage er alle auf seinen Schultern“ (P 25). Der Gedanke drückt überzeugend aus, welch zentrale Rolle K. bezüglich der Figuren zukommt, wie sehr sie von seinem unausgesprochenen Vorhaben abhängen. Sein zerrissenes Wesen zeigt sich im Weiteren in dem gleichzeitig-konträren Wunsch, das bisher Geschehene abzuschließen, von den Herren Abschied zu nehmen bzw. das Spiel fortzusetzen und seine Verhaftung zu erzwingen. Exemplarisch zeigt sich diese ambivalente Haltung in dem nachfolgenden Dialog zwischen K. und dem Aufseher:

»Ihrem Aussehen nach zu schließen, dürfte meine Angelegenheit beendet sein. Ich bin der Ansicht, daß es am besten ist, über die Berechtigung oder Nichtberechtigung Ihres

²⁴⁰ Die Zerstreuung und die Nichtstuerie der Wächter und des Aufsehers, die in K. den Eindruck eines „vergessenen Bureau(s)“ erwecken, wiederholt sich, auf K. übertragen, in zahlreichen späteren Szenen des Romans immer dann, wenn der gegebene Kontext in irgendeiner Form mit dem Prozess verknüpft ist. So bleibt K. zu Beginn von *Erste Untersuchung* nach einer telefonischen Verständigung, „daß am nächsten Sonntag eine kleine Untersuchung in seiner Angelegenheit stattfinden würde“ (P 49), zerstreut und selbstvergessen auch beim Telefongespräch des Direktor-Stellvertreters anwesend und versucht hinterher „sein unnützes Dastehn (...) zu entschuldigen“ (P 51). Am Ende von *Der Prügler* ist K., immer noch durch die Geschehnisse in der Rumpelkammer am Vortag überwältigt, bei seiner Arbeit zerstreut und um sie zu verrichten, muss er länger im Büro bleiben. Seine rege Beschäftigung verwandelt sich plötzlich in „angenehm(e) Mattigkeit“ (P 119), als er im sechsten Kapitel vom Onkel nach seiner Angelegenheit gefragt wird. Oder, um ein letztes Beispiel anzuführen, in *Advokat / Fabrikant / Maler* sitzt er an einem Vormittag „äußerst müde“ im Büro: „statt zu arbeiten drehte er sich in seinem Sessel, verschob langsam einige Gegenstände auf dem Tisch, ließ dann aber, ohne es zu wissen den ganzen Arm ausgestreckt auf der Tischplatte liegen und blieb mit gesenktem Kopf unbeweglich sitzen. Der Gedanke an den Proceß verließ ihn nicht mehr.“ (P 149)

Vorgehens nicht mehr nachzudenken und der Sache durch einen gegenseitigen Händedruck einen versöhnlichen Abschluß zu geben.« (P 25)

Statt des Händedrucks warnt ihn aber der Aufseher:

»Nein, nein, das geht wirklich nicht. Womit ich andererseits durchaus nicht sagen will, daß Sie verzweifeln sollen. Nein, warum denn? Sie sind nur verhaftet, nichts weiter. (...) Damit ist es für heute genug und wir können uns verabschieden, allerdings nur vorläufig. Sie werden wohl jetzt in die Bank gehen wollen?« (P 25)

Seit der Büro-Assoziation scheint die Verhaftung für K. immer weniger erschreckend. Er fühlt sich zwar einerseits „immer unabhängiger von all diesen Leuten“ (P 26), andererseits will er sich doch nicht voll von dem Geschehenen befreien: „Er hatte die Absicht, falls sie weggehen sollten, bis zum Haustor nachzulaufen und ihnen seine Verhaftung anzubieten.“ (P 26) Seine beiden unterschwelligen Wünsche repräsentiert der Aufseher: Er verbalisiert explizit K.s unausgesprochene Absicht, in die Arbeit gehen zu wollen, genauso wie die sich eher nur spielerisch-ungewiss herausbildende Sehnsucht nach der Verhaftung. Der Aufseher spricht aber K.s Gedanken nicht nur aus, er löst auch das Paradox von Verhaftetsein und Arbeitengehen auf, wenn er sagt: „Sie sind verhaftet, gewiß, aber das soll Sie nicht hindern Ihren Beruf zu erfüllen. Sie sollen auch in Ihrer gewöhnlichen Lebensweise nicht gehindert sein.“ (P 26) Die Formulierung des Aufsehers trifft tatsächlich auf den weiteren Ablauf von K.s Leben während des Prozesses zu: Seine Arbeit in der Bank wird von niemandem sonst als von ihm selbst, durch seine Gedanken gehindert,²⁴¹ was wiederum nahelegt, dass der Prozess – es sei hier hypothetisch vorweggenommen – in ihm spielt und von ihm initiiert wird.²⁴²

Dafür spricht auch, dass nicht nur die Gruppen eine gewisse Einheit bilden und nicht nur zwischen den einzelnen Gruppen eine Entsprechung besteht. Es integriert sich auch K. abwechselnd in die Gruppen und übernimmt gelegentlich sogar auch die bestimmende Rolle in ihnen. Wie früher schon dargestellt, scheint K. im Schlusskapitel, ohne zu wissen, wer kommen wird, auf einen Besuch vorbereitet zu sein. Obwohl ihm die Herren über ihr Vorhaben nichts verraten, holt K. seinen Hut und verlässt mit ihnen die Wohnung, als würde

²⁴¹ Wie es später heißt: K. „verwendete (...) für Privatangelegenheiten die beste Geschäftszeit.“ (P 171)

²⁴² Auch Henels Erwägungen gehen in diese Richtung, wenn sie feststellt: „Die Verhaftung ist (...) keine Handlung des Gerichts, sondern der Zustand, in dem sich Josef K. bereits am Anfang des Romans befindet. Es ist ein Zustand, den er selber verschuldet hat, dessen er sich aber nicht bewußt ist und nicht bewußt werden will. Josef K. wird nicht von dem Gericht überrumpelt, wie er klagt, und er wird nicht von dem Gericht gefangen gehalten.“ S. Henel, Ingeborg: Die Türhüterlegende und ihre Bedeutung für Kafkas „Prozeß“. In: DVjs 37, 1963, S. 50-70, hier S. 57. Eine Verwandtschaft mit diesen Überlegungen zeigt auch Walsers Gedankengang, wonach das Ende des Prozesses „willkürlich und nicht notwendig“ ist, nicht vom Gericht erzwungen, sondern grundsätzlich von K.s Entscheidung abhängig gemacht wird. Eigentlich ist es K., der „des Spiels müde“ wird und den Prozess, der aus einer unendlichen Reihe von Existenzbehauptungen und deren Aufhebungen besteht, nicht fortsetzen will. S. Walser 1963, S. 102f.

er nicht nur über das Urteil Bescheid wissen, womit er wohl rechnen kann, sondern unterschwellig auch über den Weg zu ihm. Die Änderung in seinem Verhalten, verglichen mit der Verhaftung im ersten Kapitel, wo er sich mit seiner Lage noch nicht abfinden kann, ist augenfällig: Obwohl der Wächter auch dort erst nach seinem Läuten – wie gerufen – ins Zimmer tritt, zeigt er in der ganzen Szene Unverständnis gegenüber den Besuchern und fragt immer wieder danach, von wem er angeklagt sei und welche Behörde das Verfahren führt. Was der Wächter ihm antwortet und was ihm in jener Situation unbegreifbar erscheint, nämlich, dass sie ihm „jetzt wahrscheinlich von allen Ihren Mitmenschen am nächsten stehen“ (P13), erlebt er schon kurz darauf mittelbar, als ihm trotz seines Verhaftetseins unerwartet die Möglichkeit gewährt wird, in die Bank zu gehen:

»Dann ist das Verhaftetsein nicht sehr schlimm«, sagte K. und gieng nahe an den Aufseher heran. »Ich meinte es niemals anders«, sagte dieser. »Es scheint aber dann nicht einmal die Mitteilung der Verhaftung sehr notwendig gewesen zu sein«, sagte K. und gieng noch näher. Auch die anderen hatten sich genähert. Alle waren jetzt auf einem engen Raum bei der Tür versammelt. (P 26)

Einsehbar wird allerdings die volle Bedeutung dieser Nähe erst am Ende, als K. sich auf dem Weg zu seiner Hinrichtung befindet. Es sind nämlich die Wächter und die Tenöre – beide derselben Behörde angehörend –, die ihm im Moment seiner Verhaftung und Hinrichtung tatsächlich „am nächsten stehen“. Kafkas metaphorische Sprache ist auch in diesem Fall wörtlich zu verstehen, indem K. und seine Begleiter auf dem Weg eine formale und gedanklich-emotionale Einheit bilden und somit die Zusammengehörigkeit, gleichsam verkörpert, eine letzte Steigerung erfährt. Erstere zeigt sich noch im Haus, bevor sie auf die Straße hinaustreten:

Gleich aber vor dem Tor hängten sie sich in ihn in einer Weise ein, wie K. noch niemals mit einem Menschen gegangen war. Sie hielten die Schultern eng hinter den seinen, knickten die Arme nicht ein, sondern benützten sie, um K.'s Arme in ihrer ganzen Länge zu umschlingen, unten erfaßten sie K.'s Hände mit einem schulmäßigen, eingeübten, unwiderstehlichen Griff. K. gieng straff gestreckt zwischen ihnen, sie bildeten jetzt alle drei eine solche Einheit, dass wenn man einen von ihnen zerschlagen hätte, alle zerschlagen gewesen wären. Es war eine Einheit, wie sie fast nur Lebloses bilden kann. (P 306)

Ihre Einheit löst sich nur ein einziges Mal auf, als er der Gesichter seiner Begleiter im Laternenlicht plötzlich ansichtig wird. Ihre Reinlichkeit, die, wie früher schon ausgeführt, eine Art Leichenwäsche heraufbeschwört, wirkt abstoßend auf ihn, so dass er sich entschließt, mit ihnen nicht weiterzugehen. Seine Auflehnung ist von vornherein aussichtslos, dies deutet

auch der Vergleich mit den Fliegen an, „die mit zerreißen den Beinchen von der Leimrute wegstreben“ (P 307). Die „Wertlosigkeit seines Widerstandes“ (P308) wird nun allerdings auch durch das Erscheinen einer Fräulein Bürstner ähnlichen Frauengestalt, die eine „Mahnung“ (P 308) für ihn bedeutet, weiter verstärkt. Sie steigt „aus einer tiefer gelegenen Gasse auf einer kleinen Treppe (...) zum Platz empor“ (P 307), als würde sie, wie eine Verkörperung der Mahnung, durch K.s Vorstellung hervorgerufen. Warum in dieser Lage gerade die Evozierung von Fräulein Bürstner die Vergeblichkeit und Sinnlosigkeit eines Protests K. zum Bewusstsein bringt, erklärt sich dadurch, dass ihm die Verhaftung am Anfang in ihrem Zimmer mitgeteilt wird und später auch die Mahnung des Aufsehers dort erfolgt: „[D]enken Sie weniger an uns und an das, was mit Ihnen geschehen wird, denken Sie lieber mehr an sich. Und machen Sie keinen solchen Lärm mit dem Gefühl Ihrer Unschuld, es stört den nicht gerade schlechten Eindruck, den Sie im übrigen machen.“ (P 22) Die Erinnerung an Fräulein Bürstner lässt K. in der Gesellschaft seiner Begleiter die Führung übernehmen und damit die Einheit der Gruppe wieder herstellen:

Es war nichts Heldenhaftes wenn er widerstand, wenn er jetzt den Herren Schwierigkeiten bereitete, wenn er jetzt in der Abwehr noch den letzten Schein des Lebens zu genießen versuchte. Er setzte sich in Gang und von der Freude, die er dadurch den Herren machte, gieng noch etwas auf ihn selbst über. Sie duldeten jetzt, dass er die Wegrichtung bestimmte“. (P 308)

Die Einheit manifestiert sich äußerlich im „Gleichmaß seiner Schritte und der Schritte der drei andern“ (P 308), Fräulein Bürstner mit einbegriffen. Eine formal sehr ähnliche Situation mit umgekehrtem Vorzeichen findet im vierten Kapitel statt, wo K. von einem Schwächeanfall geplagt und von einem Mädchen und dem Auskunftgeber aus den Kanzleien in die freie Luft hinausgeführt wird. Diese Szene kann als Vorstufe der Abführung zur Hinrichtung betrachtet werden, sie bildet jedoch in vieler Hinsicht einen Gegensatz dazu.

Er glaubte auf einem Schiff zu sein, das sich in schwerem Seegang befand. (...) Er war ihnen ausgeliefert, ließen sie ihn los, so mußte er hinfallen wie ein Brett. Aus ihren Augen giengen scharfe Blicke hin und her; ihre gleichmäßige Schritte fühlte K., ohne sie mitzumachen, denn er wurde fast von Schritt zu Schritt getragen. Endlich merkte er, daß sie zu ihm sprachen, aber er verstand sie nicht (...). (P 105f)

Während K. im ersten Fall aus den Räumlichkeiten der Gerichtskanzleien gleichsam hinausgetragen wird, wobei er die Schritte nicht denen seiner Begleiter anpassen kann, führt er nun selber die Gruppe, in der die Herren „jeder kleinen Bewegung, die K. machte, (...)“

bereitwillig nach[gaben]“ (P 309), im Gleichtakt der Schritte zum Ort der Hinrichtung an. Ein weiterer Aspekt des Gegensatzes zwischen beiden Szenen zeigt sich darin, dass während er im ersten Fall das Mädchen und den Auskunftgeber, die laut auf ihn einsprechen, nicht versteht, im zweiten Fall ausdrücklich dankbar ist, „dass man [ihm] auf diesem Weg diese halbstummen verständnislosen Herren mitgegeben hat und dass man es [ihm] überlassen hat, [sich] selbst das Notwendige zu sagen.“ (P 308f) Die formal ähnliche, inhaltlich konträre Situation im Schlusskapitel hebt noch prägnanter hervor, wie natürlich sich K., gemessen an seinem Benehmen in den Übergangszuständen zwischen dem Anfang und Ende seines Prozesses, nun den beiden Tenören anschließt und gar zu ihrem ‚Tonangeber‘, gleichsam zum Leiter der Gruppe wird.²⁴³

Die Stärke der Einheit wird über die formale Gleichheit hinaus auch, wie früher schon angedeutet, durch eine gedanklich-emotionale Gemeinsamkeit der Figuren betont. Als K. sich nach seinem schnell aufgegebenen Widerstandsversuch wieder in Gang setzte, ging „von der Freude, die er dadurch den Herren machte“, etwas „auf ihn selbst über“. (P 308) Auch wenn sie später „in vollem Einverständnis über eine Brücke“ gehen und K., auf den Fluss und die Insel hinunterblickend, sich daran erinnert, wie er sich dort auf den bequemen Bänken „in manchem Sommer (...) gestreckt und gedehnt hatte“ (P 309), folgen die Herren seiner Regung und halten ebenfalls an. Als nahezu parodistische Andeutung der Einheit wirkt das Verhalten von einem der Begleiter, der K.s Zurechtweisung, dass er gar nicht stehen bleiben wollte, imitiert, indem er dem Anderen „hinter K.s Rücken“ (P 309) einen Vorwurf wegen des Anhaltens macht. Eine letzte Ablenkung vom Ziel ihres Weges stellen die Polizisten dar, die hie und da, vor und neben ihnen auftauchen. Die Einheit löst sich wieder beinahe auf, als einer näher an sie herantritt. Die beiden Herren stocken, K. zieht sie aber „mit Macht“ vorwärts (P 309). Wiederum handelt es sich um die Umkehrung einer vorangehenden Szene; in ihr hat K., die Gesichter seiner Begleiter im Laternenschein betrachtend, gegen den Fortgang aufgebeht. Dort waren es allerdings die Herren, die „den Griff nicht lockerten und K. von der Stelle wegzuheben versuchten“ (P 307).

Aus der Sicht der sich wandelnden Figurenkonstellationen lässt sich K.s Weg zur Hinrichtung als ein triebhaft-innerer Kampf zwischen seinem Lebens- und Todeswunsch begreifen. Repräsentiert wird dieses Ringen in der sich herausbildenden, auflösenden und

²⁴³ Trotz des abweichenden Kontextes scheint in dieser Hinsicht ein Bild aus dem Fragment *Das Haus* besonders interessant zu sein, das ebenfalls die Einheit der Figuren als Mitglieder eines Chors hervorhebt und auf diese Weise eine klare Parallele mit der Gruppe von K. und den Tenören herstellt: „Immer traten dann als geschlossene Gruppe die Mieter der Frau Grubach auf, sie standen beisammen Kopf an Kopf mit offenen Mäulern wie ein klagender Chor.“ (P 349)

sich wieder herstellenden Einheit der Figuren, unter denen die beiden Begleiter und K. gleichermaßen eine initiiierende Rolle spielen können. Betrachtet man nur die Oberflächenhandlung, so könnte es in manchen Fällen, etwa auf der Brücke oder beim Auftauchen der Polizisten, merkwürdig oder sogar widersprüchlich erscheinen, dass ausgesprochen die beiden Herren das Vorwärtskommen hindern. Die immer wieder zu einer Einheit verschmelzenden Figuren lassen sich jedoch auf abstrakt-motivischer Ebene als Varianten einer einzigen Figur, namentlich der von K. ansehen. In ihre Handlungen, die K.s Vorhaben verstärken oder ihm zuwiderlaufen, wird im Grunde genommen das unentschieden-gespaltene Wesen der Hauptfigur projiziert und insofern ist ihr Verhalten immer von K. abhängig. Unterstützt wird diese Annahme auch dadurch, dass K. unterwegs zum Steinbruch zwar scheinbar zu den Herren spricht, aber in Wahrheit ein Selbstgespräch führt und, wie oben schon in einem anderen Zusammenhang zitiert, sich selbst „das Notwendige“ sagt. Die hier beschriebenen Figurenkonstellationen, die Bildung und Aufhebung der Einheit, kann auch auf die Szene der Hinrichtung übertragen werden.

4.3 Figurenverflechtungen der Zwischenphasen

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass solche Entsprechungen von Figuren nicht nur zwischen dem ersten und letzten Kapitel nachgewiesen werden können. Von ihrer dichten Vernetzung werden hier allerdings nur einige wesentliche Beziehungen herausgehoben und dargestellt.

K., der nach seiner merkwürdigen Verhaftung und ‚Freilassung‘ wieder in seinen Arbeitsalltag zurückkehrte, beorderte die drei Beamten „einzeln und gemeinsam“ zu sich, „um sie zu beobachten“. Er stellte dabei fest, dass „von den drei Beamten (...) nichts zu befürchten [war], sie waren wieder in die große Beamtenschaft der Bank versenkt, es war keine Veränderung an ihnen zu bemerken.“ (P 31) Als jedoch K. später zur ersten Untersuchung eilt, übernehmen sie die Rolle des Beobachters und erscheinen ihm als „an seiner Angelegenheit beteiligte Beamt[e]“ (P 52). Zwei von ihnen, Rabensteiner und Kullich, sahen ihm aus einer Straßenbahn zu, der dritte, Kaminer beugte sich, auf der Terasse eines Kaffeehauses sitzend, „gerade als K. vorüberkam, neugierig über die Brüstung“. Alle drei „wunderten sich, wie ihr Vorgesetzter lief“ (P 52). Obwohl den Tag der Verhaftung auch K. mit „angestrengter Arbeit“ (P 30) verbringt, kann er sich doch nicht so wie früher damit identifizieren, da er in den kurzen Pausen immer wieder an die Geschehnisse in der Pension denken muss:

[O]hne genau zu wissen, was er meinte, schien es ihm, als ob durch die Vorfälle des Morgens eine große Unordnung in der ganzen Wohnung der Frau Grubach verursacht worden sei und gerade er nötig sei, um die Ordnung wieder herzustellen. War aber einmal diese Ordnung hergestellt, dann war jede Spur jener Vorfälle ausgelöscht und alles nahm seinen alten Gang wieder auf. (P 31)

Statt jedoch selbst den alten Gang aufzunehmen und wie gewöhnlich nach der Arbeit zu spazieren und anschließend zum Stammtisch zu gehen oder Elsa, seine angebliche Geliebte, zu besuchen, begibt sich K. an diesem Abend ungewöhnlich früh nach Hause und bringt die in seiner Abwesenheit hergestellte Ordnung wieder durcheinander. In dem Gespräch mit Frau Grubach, in dem er das Geschehene als Überrumpelung beschreibt, äußert sich erneut die verborgene Spielregel des Erzählverlaufs: K.s Gedanken und Aussagen sind es, welche, wenn auch nicht bewusst, die jeweils nachfolgenden Geschehnisse vorwegnehmen.

»Wäre ich gleich nach dem Erwachen, ohne mich durch das Ausbleiben der Anna beirren zu lassen, gleich aufgestanden und ohne Rücksicht auf irgendjemand, der mir in den Weg getreten wäre, zu Ihnen gegangen, hätte ich diesmal ausnahmsweise etwa in der Küche gefrühstückt, hätte mir von Ihnen die Kleidungsstücke aus meinem Zimmer bringen lassen, kurz hätte ich vernünftig gehandelt, es wäre nichts weiter geschehen, es wäre alles, was werden wollte, erstickt worden. Man ist aber so wenig vorbereitet. In der Bank z.B. bin ich vorbereitet, dort könnte mir etwas derartiges unmöglich geschehn, ich habe dort einen eigenen Diener, das allgemeine Telephon und das Bureautelephon stehn vor mir auf dem Tisch, immerfort kommen Leute, Parteien und Beamte; außerdem aber und vor allem bin ich dort immerfort im Zusammenhang der Arbeit, daher geistesgegenwärtig, es würde mir geradezu ein Vergnügen machen dort einer solchen Sache gegenübergestellt zu werden.« (P 34)

Sein Wunsch, er möge in der Bank überrumpelt werden, weil dort „etwas derartiges unmöglich geschehn“ könnte, erfüllt sich gleich zu Beginn des nächsten Kapitels, als er im Büro telephonisch über die erste Untersuchung verständigt wird. Diese Erfüllung geschieht jedoch keineswegs in K.s Sinne. Inhaltlich, da K.s verstörtes Verhalten während und nach dem Telefongespräch keineswegs von ‚Geistesgegenwärtigkeit‘ zeugt, wird seine Behauptung ausdrücklich widerlegt. Eine formale Parallele ergibt sich mit einer späteren Szene aus dem vierten Kapitel dadurch, dass K. hier wie dort im Dialog mit einer Frau eine Aussage von sich macht, die im jeweils darauffolgenden Kapitel in Frage gestellt und in ihr Gegenteil gewandelt wird. So gilt dies nach der Unterhaltung mit Frau Grubach auch für das Gespräch mit der Frau des Gerichtsdieners, in dem K. behauptet, dass er „niemals und durch keine Kunststücke, (...) zu einer Bestechung zu bewegen“ sei (P 79f). Entgegen seiner Aussage will

er jedoch im darauffolgenden Kapitel den Prügler „gut belohnen“ (P 111), wenn er die beiden Wächter freilässt.

Auch andere anschauliche Beispiele verdeutlichen, wie K. unbeabsichtigt den Geschehensverlauf bestimmt. Auf die Aufforderung des Gerichtsdieners hin, K. sollte den Studenten durchprügeln, der seine Frau verführte, erwidert K.: „Es würden vielleicht (...) auch noch andere Ihrer Beamten und vielleicht sogar alle das Gleiche verdienen.“ (P 91) Unmittelbar darauf folgt ein ganzes Kapitel, in dem die von K. angezeigten Wächter ausdrücklich einer Prügelstrafe unterzogen werden.²⁴⁴ Wichtig ist in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass K. auch selbst immer wieder, schon längst vor der Begegnung mit der Gerichtsdienersfrau und dem Erscheinen des Gerichtsdieners, in der Doppelheit von Prügel oder bestechender Verführung denkt. Auf der Suche nach dem Untersuchungsort geht er nämlich unter spielenden Kindern eine Treppe hoch und denkt daran, das nächste Mal ein Stück Zucker oder einen Stock mitzunehmen, um die Kinder, bestechend oder bestrafend, für sich zu gewinnen oder von sich fernzuhalten. Als die Frau des Gerichtsdieners vom Studenten mitgenommen wird, stößt er diesem verärgert in den Rücken, ähnlich wie er in der späteren Prüglerszene dem Wächter einen Stoß versetzt, dass er zu Boden fällt. Damit wird deutlich, dass die Bitte des Gerichtsdieners an ihn, den Studenten durchzuprügeln, im gewissen Sinne K.s eigenen Wunsch formuliert, so dass der Gerichtsdieners auf diese Weise eine Art Einheit mit K. bildet, d. h. eine Variante von ihm verkörpert. Unterstützt wird dies auch dadurch, dass auch K. sich betrogen fühlt: „Er mußte annehmen, daß ihn die Frau nicht nur betrogen, sondern mit der Angabe daß sie zum Untersuchungsrichter getragen werde, auch belogen habe.“ (P 87) Interessant ist in dieser Hinsicht die Ambiguität von „annehmen“, das hier sowohl als Hypothese wie auch als Akzeptanz gedeutet werden kann. Akzeptanz verbindet K. wiederum mit dem Gerichtsdieners, der den Betrug seiner Frau annehmen muss, und der die Aufhebung dieser Lage merkwürdigerweise von K. erwartet.

Diese unterschwellige Einheit zeigt sich jedoch neben dem Gerichtsdieners auch mit seiner Frau. Nach dem Erscheinen des Studenten benimmt sie sich ebenfalls entsprechend dem Doppelaspekt von K., mit dem dieser seinem Prozess gegenüber steht. Einerseits beklagt sie während des Gesprächs ihre ausgelieferte Situation, andererseits will sie aber von K. nicht gerettet werden und rechtfertigt das Verhalten des Studenten gleichsam selbst. Ihr Benehmen bleibt auch beim Abschiedsgruß widersprüchlich: „Die Frau grüßte mit der Hand zu K.

²⁴⁴ Das *Prügler*-Kapitel wird weiter unten noch ausführlich behandelt. Es sei hier bemerkt, dass das Bestechungs- und das Prügelmotiv wichtige Argumente für die Kapitelanordnung von Pasley liefern und die Meinungen (vgl. z. B. Eschweiler 1989, S. 246) in Frage stellen, die das *Prügler*-Kapitel direkt nach *Erste Untersuchung* unterbringen wollen.

hinunter, und suchte durch Auf- und Abziehn der Schultern zu zeigen, daß sie an der Entführung unschuldig sei, viel Bedauern lag aber in dieser Bewegung nicht.“ (P 87) Im ausdruckslosen Antwortblick äußert sich erneut auch K.s Doppelheit: „[E]r wollte weder verraten, daß er enttäuscht war, noch auch daß er die Enttäuschung leicht überwinden könne.“ (P 87) Die triebhaft-gewaltsame Sexualität des Studenten gegenüber der Frau erinnert in vieler Hinsicht an K.s Verhalten mit Fräulein Bürstner in deren Zimmer. Jener drückt sich enger an die Frau, umfasst und küsst sie auf dem Hals; auch K. fasste bei seinem Weggang Fräulein Bürstner, „küßte sie auf dem Mund und dann über das ganze Gesicht, wie ein durstiges Tier mit der Zunge über das endlich gefundene Quellwasser hinjagt. Schließlich küßte er sie auf dem Hals, wo die Gurgel ist, und dort ließ er die Lippen lange liegen.“ (P 48) Die Entsprechung zwischen beiden Situationen wird auch durch zwei weitere Momente betont: nicht nur K. benimmt sich „wie ein durstiges Tier“, auch der Student „[schnappt] mit den Zähnen“ (P 86) nach K.s Hand, als dieser die Hand auf seine Schulter legt, und in beiden Fällen werden die Geschehnisse durch ein Klopfen begleitet. Nach K.s lautem Ruf bei Fräulein Bürstner „klopft es an der Tür des Nebenzimmers einigemal, stark, kurz und regelmäßig“ (P 45), hier klopft der ungeduldige K. während des langen Zwiegesprächs zwischen der Frau und dem Studenten „mit den Knöcheln auf das Podium und dann auch mit der Faust“ (P 84). Durch das Motiv des Klopfens werden auf eigenartige Weise auch die beiden Räumlichkeiten und die beteiligten Figuren zusammengeführt. Der Hauptmann, dessen Klopfen aus dem Nebenzimmer zu hören ist, heißt nämlich ebenso Lanz wie der von K. frei erfundene Tischler, der ihm als Vorwand diente, als er am vorherigen Sonntag den Untersuchungsraum ausfindig machen wollte. Im fünften Stock „klopfte [er] an die erste Tür“ und betritt ein Zimmer, in dem eine Waschfrau, nämlich die Frau des Gerichtsdieners, auf seine Frage hin, ob ein Tischler Lanz dort wohne, „auf die offene Tür des Nebenzimmers“ zeigte. K. trat in einen Versammlungsraum, wo er „ein Gedränge der verschiedensten Leute“ gewahrte. (P 57) Zurückweichend fragt er noch einmal die junge Frau nach Tischler Lanz, um das angebliche Missverständnis zu klären. Aber ihre Antwort „Ja, (...) gehen Sie bitte hinein. (...) Nach Ihnen muß ich schließen, es darf niemand mehr hinein“ (P 57f) verweist ebenfalls auf die verborgene Einheit von K. und der Frau, die zu wissen scheint, was K. denn eigentlich sucht, und warum er nach Lanz fragt. Zu erkennen ist gleichzeitig, dass, wie vor kurzem schon angedeutet, der Untersuchungsraum, in den K. geladen wurde, und das Zimmer von Lanz, in das ihn die Frau hineinschickt, miteinander identisch sind und damit auch die beiden Figuren, K. und Lanz, in unmittelbare Nähe zueinander gerückt werden.

Das Zimmer von Fräulein Bürstner, in dem das erste Verhör durch den Aufseher stattfindet, präfiguriert die Wohnung des Gerichtsdieners, das Vorzimmer der Untersuchung, so dass auf diese Weise sowie durch die jeweils ähnlichen erotischen Szenen mit K. bzw. dem Studenten auch zwischen beiden Frauen eine funktionale Identität hergestellt wird. Die Frauenfiguren lassen sich auch durch die Wirkung ihres verführerischen Wesens auf K. motivisch miteinander verknüpfen. Auch sind die beiden mittelbar in den Prozess integriert. Fräulein Bürstner wird bald „als Kanzleikraft in ein[em] Advokatenbureau“ arbeiten und sagt K. in seiner Angelegenheit ihre Unterstützung zu. Sie bemerkt gleichzeitig: „[G]erade Gerichtssachen interessieren mich ungemein. Das Gericht hat eine eigentümliche Anziehungskraft, nicht?“ (P 42) Die Frau des Gerichtsdieners gehört allerdings enger dem Gericht an: Ihr Mann arbeitet dort und sie ist die Geliebte des Untersuchungsrichters und als solche bietet sie K. ihre Hilfe an. Durch Fräulein Bürstner wird K. zunächst noch mittelbar, durch die Frau des Gerichtsdieners aber bereits unmittelbar – hinter ihm schließt sie die Tür des Untersuchungssaals – „für das Gericht ein[gefangen].“ (P 83) Da das Verhör in Fräulein Bürstners Zimmer stattfand, fühlt sich K. immer mehr von Fräulein Bürstner angezogen, die er kaum kennt und nach der er auch „kein besonderes Verlangen“ (P 38) hat. In diesem Sinne geht die Initiative eigentlich von K. aus, er ist es, der sich gleichsam unbewusst ‚einfangen‘ lässt. Dies beweist auch seine sonderbare Idee, die morgendliche Verhörszene für Fräulein Bürstner aufzuführen und damit das Gericht wieder im Zimmer heraufzubeschwören. Die Wirkung von Fräulein Bürstner auf K., mit der sie ihn auf latente Weise „für das Gericht einfängt“, bleibt bis zur Vollendung seines Schicksals bewahrt. Es sei hier wieder an die Szene erinnert, in der K. auf dem Weg zur Hinrichtung stehen bleibt und erst nach dem Anblick einer Frau, die er zunächst für Fräulein Bürstner hält, zum Weitergehen bewegt wird. Die Frau des Gerichtsdieners verführt K. auch unmittelbar zum Gericht durch die Erweckung seines erotischen Wunsches: Er folgt ihr, als sie vom Studenten aus der Wohnung getragen wird, und so findet er den Ausgang zu den Kanzleien. K. will die beiden Frauen als Stütze und zugleich als Mittel seiner Rache gebrauchen. Einen Augenblick denkt er nämlich daran, dass er und Fräulein Bürstner, um Frau Grubach zu bestrafen, zusammen kündigen sollten. Später, im Falle der Gerichtsdienersfrau, meint er, dass es

keine bessere Rache an dem Untersuchungsrichter und seinem Anhang [gab], als daß er ihnen diese Frau entzog und an sich nahm. Es könnte sich dann einmal der Fall ereignen, daß der Untersuchungsrichter nach mühevoller Arbeit an Lügenberichten über K. in später Nacht das Bett der Frau leer fand. Und leer deshalb, weil sie K. gehörte, weil diese Frau am Fenster, dieser üppige gelenkige warme Körper im dunklen Kleid aus grobem schweren Stoff durchaus nur K. gehörte. (P 83)

Im Hinblick darauf, wie die Privaträumlichkeiten in die Räumlichkeiten des Prozesses überführt werden, besteht eine funktionale Identität auch zwischen Fräulein Bürstner und der fiktiven Figur Tischler Lanz. Der Bezug des Letzteren zu Hauptmann Lanz geht aus dem Text eindeutig hervor, wobei allerdings die beiden unterschiedliche Rollen hinsichtlich des Prozesses spielen. Sie repräsentieren die konträren Aspekte von K.: Hauptmann Lanz, der Neffe Frau Grubachs, unterbricht das von K. nachgespielte Verhaftungsgeschehen, Tischler Lanz, die durch K.s Einfall ins Leben gerufene Figur, treibt dagegen das Prozessgeschehen weiter voran.²⁴⁵

Die vorangehenden Analysen dürften gezeigt haben, dass nicht nur Figurengruppen eine untergründige Einheit unter sich und mit K. bilden können. Auch Einzelfiguren wie die Frau des Gerichtsdieners, Fräulein Bürstner, der Student, der Gerichtsdieners, Hauptmann (und Tischler) Lanz lassen sich teilweise miteinander und K. identifizieren, als dessen Repräsentanten sie, auf verschiedene Situationen beschränkt, anzusehen sind.

Im Folgenden soll die Gültigkeit dieser Beobachtung auf einen weiteren Figurenkreis, den Onkel, den Advokaten, Leni, Titorelli und Block ausgedehnt werden. Es wurde früher mehrmals darauf hingewiesen, wie K.s Gedanken und Vorstellungen die Geschehnisse generieren und die Handlungen der einzelnen Figuren bestimmen. Im nächsten Abschnitt soll vor allem beleuchtet werden, dass immer wieder durch seinen Zustand oder sein Vorhaben festgelegt wird, welche Figuren im jeweiligen Moment erscheinen (und wie sie sich zum Prozess verhalten).

4.3.1 Josef K. und der Onkel

Onkel Karl (später: Albert) ist durch die Verwandtschaft und die Vormundschaft die K. am nächsten stehende Figur. Sein plötzliches Erscheinen in der Bank ist nur scheinbar unmotiviert, K. hat sich sein Kommen bereits früher vorgestellt: „Der Onkel mußte kommen, das stand bei K. schon etwa einen Monat lang fest.“ (P 118) Nicht nur das Erscheinen des Onkels in der Bank ist wichtig, sondern auch, wie sein Erscheinen von K., der ihn bezeichnenderweise das „Gespenst vom Lande“ (P 119) nennt, vorbereitet und wie seine Person gleichsam durch K.s Vorstellung ins Leben gerufen wird:

²⁴⁵ Vorbereitet wird dieser Vorgang durch alle im Haus, die K. nach Tischler Lanz fragt. Obwohl ihnen kein Tischler mit diesem Namen bekannt ist, glauben sie, „es liege K. sehr viel daran den Tischler Lanz zu finden“ (P 56). Sie weisen ihn nicht ab, er wird vielmehr von Tür zu Tür vermittelt und so gleichsam „durch die Stockwerke gezogen“ (P 57), bis er endlich zur Untersuchungskommission kommt.

K. erschrak bei dem Anblick weniger, als er schon vor längerer Zeit bei der Vorstellung vom Kommen des Onkels erschrocken war. (...) Schon damals hatte er ihn zu sehen geglaubt, wie er ein wenig gebückt, den eingedrückten Panamahut in der Linken, die Rechte schon von weitem ihm entgegenstreckte und sie mit rücksichtsloser Eile über den Schreibtisch hin reichte, alles umstoßend, was ihm im Wege war. (P 118)

Und in der Tat „drängte [er] sich zwischen zwei Dienern“ in K.s Büro, dort setzte er sich statt des angebotenen Sessels „auf den Tisch und stopfte unter sich ohne hinzusehn verschiedene Papiere“ (P 119). K., entsprechend seiner Doppelheit, will und will nicht, dass der Onkel kommt, weil er einerseits den Prozess zu verdrängen sucht, andererseits jedoch sich wünscht, dass in seiner Angelegenheit etwas geschieht. Mit seiner Hastigkeit bringt der Onkel an K.s Arbeitsstelle alles durcheinander und versetzt K. vorübergehend in einen zerstreut-matten Zustand. Seine Persönlichkeit hat einen eigentümlichen Doppelcharakter, dem im Grunde genommen K.s Doppelaspekt entspricht. Zum einen ist er „ein kleiner Grundbesitzer“, ein ‚Mann vom Lande‘, dessen „wenig gebückt[e]“ (P 118) Haltung an die „gebückt“ Stehenden auf der Galerie des Untersuchungsraumes und die Angeklagten in den Kanzleien mit geneigten Rücken erinnert. Zum anderen beschwören seine dynamische, nahezu hektische Handlungsweise und seine Aufregung über den Prozess K.s erste Reaktionen auf die Verhaftung. Während er jedoch in K.s Büro energisch gegen den Prozess auftritt und K. zum Handeln zu bewegen sucht, entzieht er zugleich den „vor dem Postabschluß sehr beschäftigt[en]“ (P 118) K. seiner Arbeit und entfernt ihn gleichsam aus der Bank, wo ihm die Verhaftung hätte „unmöglich geschehen“ können.

Der Auftritt des Onkels in der Bank bildet insgesamt eine merkwürdige Parallele und Opposition zu der Verhaftungsszene zu Beginn. Zu Hause in der Pension wird K. durch die Wächter genauso „überrumpelt“, wie er nun durch den Onkel in der Bank „überrumpelt“ wird. Nach der Verhaftung kann jedoch K. ungehindert in die Bank, an seine Arbeitsstelle zurückkehren, hier wird er von dem Onkel in seiner Arbeit aufgehalten und, mit der Begründung, um Maßnahmen gegen den Prozess zu ergreifen, aus der Bank mitgenommen. K. bezeichnet früher die Anwesenheit der Wächter in der Wohnung als „Störung“ (P 8), das Verhalten des Onkels empfindet er in seinem Büro ebenfalls als „störend“ (P 123). Am ersten Morgen sah er, wie er aus der gegenüber liegenden Wohnung ständig mit Neugierde ‚beobachtet‘ wurde, und später erfährt er auch, dass Frau Grubach während der Verhaftung „ein wenig hinter der Tür gehorcht“ hat (P 33). In der Bank hat er dann den Verdacht, dass der Diener, die Beamten und der Portier die ganze Zeit „horchen“. Es sind aber nicht nur diese Szenen, die die Ähnlichkeit zwischen dem Onkel und K. bezüglich der ambigen Einstellung zum Prozess nahelegen. Auch weitere Charakterzüge entsprechen einander:

[Der Onkel] befand sich immer in Eile, denn er war von dem unglücklichen Gedanken verfolgt, bei seinem immer nur eintägigen Aufenthalt in der Hauptstadt müsse er alles erledigen können, was er sich vorgenommen hatte und dürfe überdies auch kein gelegentlich sich anbietendes Gespräch oder Geschäft oder Vergnügen sich entgehen lassen. (P 118)

Die Kennzeichnung des Onkels entspricht im Wesentlichen der Selbstcharakterisierung von K. vor seiner Hinrichtung: „Ich wollte immer mit zwanzig Händen in die Welt hineinfahren und überdies zu einem nicht zu billigenden Zweck.“ (P 308) Darüber hinaus korrespondiert auch der Vorschlag des Onkels, K. sollte „einen kleinen Urlaub“ (P 125) nehmen und zu ihnen aufs Land gehen, damit er „dem Gericht gewissermaßen entzogen“ wird (P 125), mit K.s flüchtigem Gedanken am Abend der Verhaftung, dass er „wegen der Vorfälle am Morgen“ die Wohnung wechseln sollte. Schließlich werden jedoch von K. beide Erwägungen als sinnlos abgelehnt.

Auf die unterschwellige Identität von K. und dem Onkel lässt auch ihr Gespräch schließen. Am Abend der Verhaftung sagte Frau Grubach über das Geschehene zu K.: „Nehmen Sie es doch nicht so schwer, Herr K.“ (P 35). Ähnlich formuliert hier K. gegenüber dem Onkel: „Ich dachte (...), daß Du dem Ganzen noch weniger Bedeutung beimessen würdest als ich und jetzt nimmst Du es selbst so schwer.“ (P 126). Umgekehrt macht der Onkel eine tadelnde Bemerkung über die Gleichgültigkeit K.s angesichts des Prozesses: „Willst Du denn den Proceß verlieren? Weißt Du was das bedeutet? Das bedeutet, daß Du einfach gestrichen wirst. Und daß die ganze Verwandtschaft mitgerissen oder wenigstens bis auf den Boden gedemütigt wird“ (P 126). Demnach weiß auch der Onkel, ähnlich wie K., in dessen Gedanken der Tod, wenn auch verdrängt, von vornherein präsent ist, dass es sich um einen tödlichen Prozess handelt. Die Erkenntnis, „daß auch die Familie durch den Proceß in Mitleidenschaft gezogen würde“, bewegt K. dazu, „die Sache mit aller Kraft selbst [zu] betreiben.“ (P 127) Der Onkel, der zunächst gekommen ist, um statt K. zu handeln, und nun K.s Wandlung mit Freude begrüßt, nimmt im Folgenden die Angelegenheit merkwürdigerweise doch selbst in die Hand, indem er K. zu seinem Freund, dem Advokaten Huld bringt. Merkwürdig ist sein Vorgehen allerdings nur auf der unmittelbaren Handlungsebene, unterschwellig jedoch, da er aufgrund ihrer Übereinstimmungen als eine Variante von K. angesehen werden kann, repräsentiert er in dieser Phase den aktiven Aspekt von K.

Dass er tatsächlich als eine verstärkte Version des K. am Anfang zu betrachten ist, lässt sich durch zahlreiche weitere Entsprechungen belegen. Zu diesen gehört auch seine Ansicht, „der Proceß sei eine große Schande“ (P 128). Dies reimt sich auf eine Bemerkung von K., die er im Gespräch mit Frau Grubach am Abend der Verhaftung macht: „[W]enn Sie die Pension rein erhalten wollen, müssen Sie zuerst mir kündigen.“ (P 37) Auch in seiner Rede vor der Untersuchungskommission behauptet er, das gegen ihn eingeleitete Verfahren dürfte sein „öffentliches Ansehen schädigen“ (P 66). Unterwegs zu Huld protestiert K. mittelbar gegen diese Einschätzung des Prozesses dadurch, dass er dem Onkel mit „vollständige[r] Offenheit“ (P 128) das bisher Geschehene erzählt. Trotzdem findet er es „nicht sehr erfreulich, als Angeklagter zu einem Armenadvokaten zu fahren“ (P 128). In diesem Gedanken drückt sich das latente Einverständnis mit der Meinung des Onkels aus und es zeigt sich darin mittelbar auch die Übereinstimmung der beiden Figuren, indem der Onkel eigentlich das ausspricht, was auch K. denkt, aber in sich verdrängt. Verstärkt wird diese Annahme auch durch ein anderes Moment. In einem früheren Gespräch mit Fräulein Bürstner bemerkt K. zu seiner Angelegenheit: „Um einen Advokaten heranzuziehen, dazu ist die Sache doch zu kleinlich, aber einen Ratgeber könnte ich gut brauchen.“ (P 43) Dem Onkel sagt er dagegen, er wusste gar nicht, dass man in so einem Fall einen Advokaten „zuziehen“ (P 128) könnte. Dass ihm anfangs auch ein Ratgeber reichen würde, deutet darauf hin, dass er der Verhaftung in jener Phase noch eine vergleichsweise geringere Bedeutung beimisst. Hier aber, trotz seines Unbehagens über die Eile und Dringlichkeit des Onkels, akzeptiert er schon die Einschaltung eines Advokaten. Dieser unterdrückte Gedanke wird durch die Figur des Onkels formuliert und verwirklicht.

4.3.2 Advokat Huld

Nicht zufällig heißt aber der ‚zugezogene‘ Advokat gerade Huld, und nicht zufällig ist auch der Bezug zwischen ihm und dem Onkel ein freundschaftlicher und ein menschlicher, nicht aber ein offiziell-gerichtlicher. Darin äußert sich nicht nur die Doppelheit des Onkels – und damit wiederum seine Ähnlichkeit zu K. –, indem er einerseits etwas gegen den Prozess unternehmen will, andererseits aber dieses Unternehmen selbst untergräbt. Auch zeugt seine Auswahl von einem privat-persönlichen Charakter,²⁴⁶ was wiederum nahelegt, dass es sich bei K. letztendlich um einen Prozess des Selbst handelt. Der Name Huld als „Verteidiger und

²⁴⁶ Der Onkel begründet seine Wahl mit den Worten: „Ich aber habe besonders zu ihm als Menschen großes Vertrauen.“ (P 128)

Armenadvokat“ (P 128) enthält eine Art Ambiguität: Während er zunächst Wohlwollen gegenüber seinen Parteien suggeriert, drückt er latent von vornherein auch eine gewisse Hilflosigkeit in Sachen des Prozesses aus und nimmt gleichsam dessen ungünstigen Ausgang vorweg.

Diese Annahme legt schon die erste Begegnung nahe: Der Advokat liegt krank im Bett, Leni, das neue Stubenmädchen, will die Besucher gar nicht hereinlassen. Die Klage von Huld, dass er schwer atmet und jeden Tag schwächer wird, erinnert an K.s früheres Unwohlsein in den Kanzleien. Die beiden Situationen werden auch räumlich verbunden, indem – wie K. bereits im Automobil den Onkel aufmerksam machte – die Wohnung des Advokaten und die Gerichtskanzleien sich in der gleichen Vorstadt befinden. Ähnlich ist auch die plötzliche Wandlung von K. und dem Advokaten. Nachdem K. aus den Kanzleien in die frische Luft hinausgetragen wird, gewinnt er gleich seine Kräfte zurück. Auch die Lebenskraft des Advokaten kehrt sofort zurück, als ihm mitgeteilt wird, dass es sich um K.s Prozess handelt. Der Onkel wirft Huld vor, dass es so „traurig“ und „dunkel“ bei ihm ist, worauf der Advokat erwidert:²⁴⁷ „Wenn man so krank ist, wie ich (...), muß man Ruhe haben. Mir ist es nicht traurig.“ (P 131) Seine Antwort steht im Einklang mit K.s Worten, mit denen er vorher des Onkels Aufregung zu stillen sucht: „Je ruhiger ich bin, desto besser ist es für den Ausgang (...). Fürchte nichts.“ (P 122) Der Onkel ist gereizt durch den Zustand seines Freundes, worauf auch die Reaktion verweist, wie er noch vor der Wohnungstür nahezu den Nachbarn angreift, der ihnen darüber Bescheid sagt. Er droht dem Herrn im Schlafrock, „als sei [dieser] die Krankheit“ selbst. (P 130) Das schnelle Verschwinden des Nachbarn und das Öffnen der Tür des Advokaten lassen sich als die Durchsetzung des Willens des Onkels begreifen, was sich später in der unerwarteten Erstarkung und Belebung des Kranken wiederholt.

Demgegenüber ist dem „ruhig“ zuschauenden K. „die Krankheit des Advokaten (...) nicht ganz unwillkommen, dem Eifer, den der Onkel für seine Sache entwickelt hatte, hatte er sich nicht entgegenstellen können, die Ablenkung, die dieser Eifer jetzt ohne sein Zutun erfuhr, nahm er gerne hin.“ (P 132) Auch das Stubenmädchen Leni, die sie hereinlässt, zeichnet sich durch Ruhe aus, sie pflegt den Advokaten und betont damit seine Handlungsunfähigkeit: „Sie sehen, der Herr ist so krank, er kann keine Angelegenheiten besprechen.“ (132) Während sich K. und Leni seit ihrer Begegnung voneinander gegenseitig angezogen fühlen, wird sie von dem Onkel immer wieder getadelt und beschimpft. Nach dem

²⁴⁷ Die Ähnlichkeit der Szene mit der Dunkelheit in des Vaters Zimmer im *Urteil* ist augenfällig. Die Bemerkungen des Onkels über die Verhältnisse bei Huld entsprechen genau Georgs ersten Gedanken über den Zustand und die Umgebung des Vaters.

Betreten der Wohnung staunt sie K. noch eine Zeitlang an und bleibt in Hulds Schlafzimmer in ihrer Nähe; auch Leni „sah (...) eher K. an als den Onkel, selbst als dieser (...) von ihr sprach“ (P131). Der Onkel will dagegen Leni so schnell wie möglich aus dem Zimmer entfernen, um „eine persönliche Angelegenheit“ (P 132) mit dem Advokaten zu besprechen. Hulds Ermunterung, dass er „vor Leni alles sagen“ (P 133) kann, schlägt er mit den Worten ab: „Es betrifft nicht mich (...), es ist nicht mein Geheimnis.“ (P 133) Der Advokat sinkt daraufhin enttäuscht ins Bett zurück, als er aber erfährt, dass es sich um den Neffen, Josef K. handelt, wird er wieder lebhafter und schickt das Mädchen nun selbst hinaus. Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, warum Leni bleiben und das Gespräch mit anhören kann, wenn es um den Onkel geht, und warum sie das Zimmer zu verlassen hat, wenn K.s Angelegenheit besprochen wird.

Eine Erklärung bietet sich an, wenn auch in diesem Falle von der Annahme ausgegangen wird, dass es sich dabei um den inneren Kampf von K. handelt. Die an der Szene beteiligten Figuren repräsentieren aus dieser Sicht verschiedene Aspekte von Josef K., die diesen Kampf in seinem Prozess ausführen. Ihre Positionen sind nicht unveränderlich, nur der Kampf ist konstant, wer, wann, auf welcher Seite agiert, kann sich jedoch ständig ändern. Auf der Handlungsebene sind sie vollwertige Figuren, unterschwellig fungieren sie aber als Realisierungen von K.s Wünschen, Gedanken, verborgenen Sehnsüchten oder Ängsten. Die scheinbar widersprüchliche Szene mit Leni lässt sich auf den Positionswechsel des Advokaten zurückführen. K., infolge seiner Gespaltenheit hinsichtlich des Verfahrens, kann zunächst den Antrieb in sich nicht verdrängen, gegen das Gericht vorzugehen. Diesen Willen verkörpert die Figur des Onkels, indem er ihn zu seinem Freund, einem Verteidiger mitnimmt. Zugleich wird das Vorhaben durch seinen Widerwillen untergraben: Zwar versichert er den Onkel seines Einverständnisses, folgt ihm aber nur unmutig zum Advokaten. Sein latentes Widerstreben errichtet verschiedene Hindernisse, die in der Krankheit, dem geschwächten Zustand des Advokaten kulminieren.²⁴⁸ Erst als sich herausstellt, dass der Onkel in Sachen seines Neffen gekommen ist, gewinnt er und damit K.s Auseinandersetzung mit dem Gericht erneut die Oberhand: „Du bist also (...) nicht gekommen, mir einen Krankenbesuch zu machen, sondern Du kommst in Geschäften.“ (P 134) Überraschend ist die Reaktion des Advokaten insofern als zuvor nur über „eine persönliche Angelegenheit“ gesprochen wurde, die er hier gleich als einen geschäftlichen Auftrag deutet. Parallel mit seiner veränderten Rolle

²⁴⁸ Aus dieser Sicht ist es kein Zufall, dass ihnen die Tür nicht gleich aufgemacht wird, der Nachbar im Gang sie mit seiner Mitteilung vom Besuch abhalten will, und dass der Advokat ein neues Stubenmädchen hat, das den Onkel nicht kennt und mit dem ständigen Hantieren um den Advokaten herum ein vertrauliches Gespräch vereitelt.

ändert sich auch Lenis Rolle und im Weiteren erübrigt sich daher ihre Anwesenheit als Krankenpflegerin. Die Handreichung als Geste der Begrüßung für K., den er bisher „gar nicht bemerkt“ hat, und die Handreichung als Geste der Verabschiedung für Leni, „als gelte es einen Abschied für lange Zeit“ (P 134), stellen wieder die Absicht, sich im Prozess zu verteidigen, in den Mittelpunkt.²⁴⁹ Damit beantwortet der Advokat eigentlich eine unausgesprochene Frage. Seine Antwort ist trotz seiner positiven Haltung ambig: sie enthält eine Zusage, aber auch einen gewissen Zweifel an der Durchführung und dem Erfolg des Unternehmens. In seiner Einstellung drückt sich damit erneut der untergründige Doppelaspekt von K. aus:

Was die Angelegenheit Deines Herrn Neffen betrifft, so würde ich mich allerdings glücklich schätzen, wenn meine Kraft für diese äußerst schwierige Aufgabe ausreichen könnte; ich fürchte sehr, daß sie nicht ausreichen wird, jedenfalls will ich nichts unversucht lassen; wenn ich nicht ausreiche, könnte man ja noch jemanden andern beiziehn. Um aufrichtig zu sein, interessiert mich die Sache zu sehr, als daß ich es über mich bringen könnte, auf jede Beteiligung zu verzichten. Hält es mein Herz nicht aus, so wird es doch wenigstens hier eine würdige Gelegenheit finden, gänzlich zu versagen. (P 134f)

Diese Äußerungen rechtfertigen hinterher auch die frühere Annahme über seine Doppelheit aufgrund des Namens Huld. Zum einen verspricht er alles Mögliche in K.s Prozess zu versuchen, zum anderen stellt er bereits hier die Möglichkeit des Scheiterns in Aussicht. All dies trägt er „in viel teilnehmenderem Tone“ (P 134) vor, was sowohl auf die konkrete Teilnahme als Verteidiger wie auch auf die mitfühlende Anteilnahme als Mitbetroffener hindeutet und ihn dadurch ebenfalls als Repräsentant von K. ausweist.

An dieser Stelle sei wieder einmal kurz auf die dynamischen Beziehungen der Figuren, auf die Funktionsänderung ihrer Rollen, verwiesen. Es ist augenfällig, wie K.s bisheriges ruhiges Verhalten in Unverständlichkeit und Verwunderung umschlägt, als sich herausstellt, dass der Advokat von seiner Angelegenheit bereits Bescheid weiß. Während dieses Unverständnis in K.s Büro noch für den Onkel kennzeichnend war, zeigt er sich nun in allem mit dem Advokaten einverstanden und fordert auch K. „zu gleichem Einverständnis“ (P 135) auf. In dem Büro war es K., der ständig Angst hatte, dass seine Mitarbeiter an der Tür horchen, nun ist es der Onkel, der Leni beim Horchen enthüllen will. Auch zwischen dem Onkel und dem Advokaten erfolgt eine Funktionsverschiebung, indem die bisherige

²⁴⁹ Das Handreichen ist ein wiederkehrendes Motiv im Roman. K., der darin ein Zeichen der Übereinstimmung sieht, achtet besonders am Tag seiner Verhaftung darauf, wer ihm die Hand reicht. Er dachte den Prozess mit einem „gegenseitigen Händedruck“ versöhnlich abschließen zu können (P 25), was jedoch von dem Aufseher abgelehnt wird. Vgl. dazu auch Müller 2007, S. 66.

Dominanz des Onkels von dem unlängst noch kranken und zu keiner Aktivität fähigen Advokaten übernommen wird. Besonders nach dem Erscheinen des Kanzleidirektors schränkt sich die Rolle des Onkels immer mehr ein, „als Kerzenträger“ (P 139) und entzückter Zuhörer wirkt er nur noch als Statist mit.

An der Gestalt des Kanzleidirektors lässt sich am anschaulichsten das Zusammenspiel und die gegenseitige Abhängigkeit der Figuren zeigen. Sein Erscheinen ist gleichsam eine Antwort auf K.s unausgesprochenen Gedanken, mit dem er annimmt, dass der Advokat „bei dem Gericht im Justizpalast [arbeitet], und nicht bei dem auf dem Dachboden“ (P 136), das für seine Angelegenheit zuständig ist. Entgegen K.s heimlicher Erwartung argumentiert jedoch der Advokat für die Nützlichkeit einer solchen Verbindung und, um seinen Worten Nachdruck zu geben, weist er auf den bisher unbemerkten Besuch in einer dunklen Ecke des Zimmers.

Und wirklich begann sich dort in der Ecke etwas zu rühren. Im Licht der Kerze die der Onkel jetzt hochhielt, sah man dort bei einem kleinen Tischchen einen ältern Herrn sitzen. Er hatte wohl gar nicht geatmet, daß er solange unbemerkt geblieben war. Jetzt stand er umständlich auf, offenbar unzufrieden damit daß man auf ihn aufmerksam gemacht hatte. Es war als wolle er mit den Händen, die er wie kurze Flügel bewegte, alle Vorstellungen und Begrüßungen abwehren, als wolle er auf keinen Fall die andern durch seine Anwesenheit stören und als bitte er dringend wieder um die Versetzung ins Dunkel und um das Vergessen seiner Anwesenheit. Das konnte man ihm nun aber nicht mehr zugestehn.²⁵⁰ (P 137)

Der Kanzleidirektor hielt sich, so die Darstellung des Advokaten, schon vor der Ankunft des Onkels mit K. im Schlafzimmer auf. Auf die Fausthiebe des Onkels gegen die Tür hin „rückte [er] mit Sessel und Tisch in den Winkel“ (P 138). Die Parallele zu Hulds Wandlung ist dabei leicht zu erkennen. Den Advokaten scheint zunächst die „Vorstellung eines Krankenbesuches“ (P 134) gelähmt zu haben, da zu dieser späten Stunde nicht mit einem

²⁵⁰ Ähnliche Formen des Erscheinens finden sich auch in anderen Erzählungen von Kafka. Ein Paradebeispiel dafür stellt die kurze Erzählung *Unglücklichsein* dar, in der auf seltsame Weise ein Kind im Zimmer des Ich-Erzählers erscheint: „Als kleines Gespenst fuhr ein Kind aus dem ganz dunklen Korridor, in dem die Lampe noch nicht brannte, und blieb auf den Fußspitzen stehen, auf einem unmerklich schaukelnden Fußbodenbalken.“ (D 34). Seinem plötzlichen Besuch geht dieselbe unausgesprochene Erwartung voran, wie sie auch das Erscheinen des Kanzleidirektors in Hulds Zimmer antizipiert: „Als es unerträglich geworden war – einmal gegen Abend im November – und ich über den schmalen Teppich meines Zimmers wie in einer Rennbahn einherlief, durch den Anblick der beleuchteten Gasse erschreckt, wieder wendete, und in der Tiefe des Zimmers, im Grund des Spiegels doch wieder ein neues Ziel bekam, und aufschrie, um nur den Schrei zu hören, dem nichts antwortet und dem auch nichts die Kraft des Schreiens nimmt, der also aufsteigt, ohne Gegengewicht, und nicht aufhören kann, selbst wenn er verstummt, da öffnete sich aus der Wand heraus die Tür“. (D 33f) Die gesamte Geschichte exemplifiziert mit dem Auftritt und Verschwinden des Kindes das figurale Zustandebringen und Aufheben eines unbewussten Aspekts des Ich, wie auch dessen widersprüchliches Verhältnis zu diesem gespenstischen Geschehen.

Parteienbesuch zu rechnen war. Gleich kehrt aber das Leben in ihn zurück, als er in K. seinen künftigen Klienten erblickt. Der Besuch, solange dessen Ziel unsicher bleibt, vertreibt den Kanzleidirektor ins Dunkel, die Worte des Advokaten jedoch, mit denen er seine Beziehung zum Gericht aufdeckt, enthüllen und bringen ihn gleichsam ins Licht. Hinzuweisen ist hier auch auf die Entsprechung mit K., der vom Advokaten, bis zur Klärung des Vorhabens des Onkels, ebenfalls nicht bemerkt wurde. Bei der veränderten Situation „aber zeigt sich, daß [sie] möglicherweise, d.h. wenn der Wunsch danach besteht, eine gemeinsame Angelegenheit zu besprechen haben und sehr gut wieder zusammenrücken können.“ (P 138) Das seltsame Erscheinungsbild des Kanzleidirektors, der mit seiner Anwesenheit die anderen gar nicht stören, sondern viel lieber vergessen und in die Dunkelheit zurückversetzt werden will, entspricht K.s Sträuben, mit dem er den Onkel zum Advokaten begleitete. Auch die Formulierungsweise, dass „er nun schon einmal hervorgezogen war“ (P 138), legt die Unselbstständigkeit und die Abhängigkeit des Verhaltens des Kanzleidirektors von dem Willen der anderen nahe. Das „unterwürfig[e] Lächeln“ des Advokaten und die Entzückung des Onkels verstärken seine Position, er setzt sich „breit in den Lehnstuhl“ (P 138) und nimmt „die Herrschaft über das Gespräch an sich“. K. hielt die Szene für einen „häßliche[n] Anblick“ (P 138). Als wäre es die Folge dieses Gedankens gewesen, „kümmerte sich niemand“ (P138) um ihn. Auch vom Kanzleidirektor wurde er „vollständig vernachlässigt und diente den alten Herren nur als Zuhörer“ (P 139).

Ginge es um den Prozess von K. im realistischen Sinne, so wäre es kaum zu verstehen, warum es sich dabei um „eine gemeinsame Angelegenheit“ (P 138) handelt, und wenn dem so ist, warum die drei Herren K. völlig unbeachtet lassen, ihn in die Besprechung nicht einbeziehen und warum, andererseits, K. dies geschehen lässt. Die Widersprüchlichkeit dieser Situation kann aufgehoben werden, wenn man K.s Doppelcharakter, sein gleichzeitig-untergründiges Annehmen und Ablehnen des Prozesses berücksichtigt. Ersteres wird repräsentiert durch die drei Herren, letzteres durch K.s Benehmen, der nach kurzem Zuschauen das Zimmer verlässt. Da sie alle Figurationen von K. sind und dessen Einstellungen zum Prozess darstellen, werden sie grundsätzlich von K. bewegt und gelenkt: Ihr Erscheinen und Verschwinden sowie ihre mal zunehmende, mal abnehmende Aktivität ist vor diesem Hintergrund zu verstehen. K.s bestimmende Rolle, die er beim Ablauf der Vorgänge und bei der Gestaltung der Handlungen der mitbeteiligten Figuren spielt, ist auch daran zu erkennen, dass sein Verlassen des Zimmers die weitere Unterhaltung der Herren lahm legt. Die Vitalität der Herren stammt eindeutig von K., alle warten noch „schweigend“ (P 147) eine Zeitlang darauf, dass er zurückkehrt und die Beratung, obwohl K. dabei auch

früher nur als Zuhörer anwesend war, fortgesetzt werden kann. Sein Fortbleiben führt zur Atemnot des Onkels, veranlasst den Kanzleidirektor zum Abschied und trägt, wie der Onkel hinterher erzählt, „wahrscheinlich zu[m] (...) vollständigen Zusammenbrechen“ (P 147) des Advokaten bei.

Einen quasi-hierarchischen Zusammenhang gibt es aber nicht nur zwischen K. und den drei Herren, sondern auch unter den Herren selbst. Dies zeigt sich in der Darstellung des Onkels, der die Situation im Zimmer nach K.s Abgang beschreibt, besonders prägnant:

Und unterdessen sitzen wir beisammen, der Onkel, der sich für Dich abmüht, der Advokat, der für Dich gewonnen werden soll, der Kanzleidirektor vor allem, dieser große Herr, der Deine Sache in ihrem jetzigen Stadium geradezu beherrscht. Wir wollen beraten wie Dir zu helfen wäre, ich muß den Advokaten vorsichtig behandeln, dieser wieder den Kanzleidirektor und Du hättest doch allen Grund mich wenigstens zu unterstützen. Statt dessen bleibst Du fort. (P 147)

Sie sind jedoch auch teils motivisch miteinander verkettet. Darauf verweist das Kopfnicken als gleiche Begrüßungsgeste des Advokaten gegenüber dem Kanzleidirektor und des Kanzleidirektors gegenüber dem Onkel. Durch das Lächeln und das Lachen werden der Advokat und der Onkel miteinander verknüpft, wobei durch das unterwürfige Verhalten des einen und das verlegene Benehmen des anderen nur der Unterschied in ihrer Natur veranschaulicht wird. Eine interessante Entsprechung zwischen dem Kanzleidirektor und dem Onkel schafft das Motiv des Atmens. Solange ihn der Advokat nicht anruft, hatte der Kanzleidirektor „wohl gar nicht geatmet“ (P 137). Erst als Josef K.s Name genannt und sein Prozess erwähnt wird, belebt er sich stufenweise wieder. In K.s Abwesenheit geht dem Onkel „die Luft zum Atmen“ (P 147) aus und sein Zustand bessert sich erst nach dem Abgang des Kanzleidirektors. Es geht dabei einerseits um die Verbundenheit der beiden Figuren, andererseits aber erinnert die Szene an K.s Besuch in den Kanzleien, deren Luft „dumpf und schwer“, für K. „kaum mehr atembar“ war (P 99). Wie Fräulein Bürstners Zimmer oder die Wohnung des Gerichtsdieners zu Räumlichkeiten des Gerichtes werden, so zeichnet sich hier eine klare Ähnlichkeit zwischen den Büros der Kanzleien und dem Schlafzimmer des Advokaten ab. Auf diese Weise zeigt sich wieder einmal die unterschwellige Identität von K. und dem Onkel. Die anfängliche Selbstsicherheit und Überheblichkeit schlagen hier wie dort gleichermaßen in Verlegenheit und Schwäche um. Die Szene macht deutlich, dass weder der Onkel noch K.s andere Alternativ-Figuren ihren Willen durchsetzen können, wenn K. dies nicht will. Ihre Eigenständigkeit ist eine relative, sie sind daher immer angewiesen auf die latente Unterstützung von K.

In einem anderen Bezug ist auch zu erkennen, dass die drei alten Herren, die „eine gemeinsame Angelegenheit“ mit K. beraten wollen, komplementäre Figuren der „drei an seiner Angelegenheit beteiligten Beamten“ (P 52) darstellen. In der Verhaftungsszene stehen auch sie, dem Kanzleidirektor ähnlich, in einer Ecke des Zimmers, K. erkennt aber die „blutarmen jungen Leute“ (P 27) erst, als der Aufseher ihn auf sie aufmerksam macht. Kaminers Grinsen kehrt in dem verlegenen und lauten Lachen des Onkels gesteigert wieder – K. findet den einen „unausstehlich“ (P 27), den anderen „häßlich“ (P 138). Ebenfalls gesteigert wiederholt sich der „seine Hände schwingend[e] Rabensteiner“ (P 27) in der Figur des Kanzleidirektors, der seine „Händ[e] (...) wie kurze Flügel bewegte“ (P 137). Was bereits anhand der Erörterung des ersten Kapitels festgestellt wurde, wird auch durch die Bewegung der Dreiergruppe im Advokatenzimmer bestätigt: die Verstärkung oder Aufhebung ihrer Präsenz und Aktivität hängt auch in diesem Falle damit zusammen, ob K. sich mit dem Prozess auseinandersetzen oder ihn ignorieren will.

4.3.3 Leni

Bisher wurde die Gestalt von Leni, dem Stubenmädchen des Advokaten, nur wenig beachtet. Da sie zunächst den Gegenpol zum Onkel bildet und auf K. von Anfang an anziehend wirkt, ist ihre Bedeutung kaum in Frage zu stellen. Während die Herren im Zimmer beraten und K. ihnen stumm zusieht, denkt er an Leni und daran, wie schlecht sie vom Onkel behandelt wurde. Wie in früheren Fällen lässt sein Gedanke die Betroffenen, diesmal Leni, unmittelbar reagieren: Das Mädchen macht Lärm und damit bietet sie Anlass für K., sich aus dem Kreis der Herren zu entfernen. Charakteristisch ist für K.s schwankende Haltung, dass er nur langsam aus dem Zimmer geht, „als gebe er den andern noch Gelegenheit ihn zurückzuhalten“ (P 139). Im Dunkel des Vorzimmers jedoch wird seine Hand auf der Klinke gleich von Leni erfasst und so schließen sie, gleichsam eine neue Einheit bildend, gemeinsam die Tür zu. Damit entsteht zunächst der Anschein, als würde Leni, die ja von vornherein keine Besprechung mit dem Advokaten zulassen will, gegen den Prozess auftreten und dessen Ignorierung durch K. fördern. In Wahrheit jedoch handelt es sich um ein anderes Verhältnis zum Prozess: Statt Verteidigung, wie diese die Herren mit dem Advokaten vorhaben, verlangt sie von K. Akzeptanz und „das Geständnis“ (P 143). Auch die Bemerkung des Onkels über die Wandlung des Advokaten scheint diese Annahme zu unterstützen: „Du siehst schon viel gesünder aus, (...) seitdem diese Hexe draußen ist.“ (P 134) Umgekehrt spricht allerdings Lenis Frage an K. für das Entgegengesetzte: „Aber müssen Sie denn immerfort an Ihren

Proceß denken?“ (P 142) K.s Antwort wiederholt eigentlich den Vorwurf des Onkels gegen ihn, dass er sich viel zu wenig mit dem Prozess beschäftigt. Die Ergänzung, die Leni zu ihrer Frage und zu K.s Reaktion darauf hinzufügt, betrachtet genau das als falsch in K.s Vorgehen, was in dieser Phase das Streben des Onkels repräsentiert:

»Das ist nicht der Fehler, den Sie machen«, sagte Leni, »Sie sind zu unnachgiebig, so habe ich es gehört. (...) [S]tellen Sie aber Ihren Fehler ab, seien Sie nicht mehr so unnachgiebig, gegen dieses Gericht kann man sich ja nicht wehren, man muß das Geständnis machen. Machen Sie doch bei nächster Gelegenheit das Geständnis. Erst dann ist die Möglichkeit zu entschlüpfen gegeben, erst dann. Jedoch selbst das ist ohne fremde Hilfe nicht möglich, wegen dieser Hilfe aber müssen Sie sich nicht ängstigen, die will ich Ihnen selbst leisten.« (P 142f)

Während sie dies sagt, drängt sie sich schon mit ihrem Körper enger an K. und sucht auch auf diese Weise seine Unnachgiebigkeit zu brechen. K. gibt ja wahrhaftig der Erotik ihrer körperlichen Nähe nach, hebt sie auf seinen Schoß und denkt indessen „fast verwundert“ (P 143), dass er fürwahr Helferinnen wie Fräulein Bürstner, die Frau des Gerichtsdieners „und endlich diese kleine Pflegerin“ (P 143) wirbt.²⁵¹

In der Figur von Leni, mit der K. bald auch ein Verhältnis beginnt, entfaltet sich die Motivik einer zunehmenden Sexualität endgültig, deren Vorstufen Fräulein Bürstner und die Frau des Gerichtsdieners darstellen. In unterschiedlichem Maße gehören sie alle zum Gericht, Fräulein Bürstner hat nur noch eine Stelle „als Kanzleikraft in ein[em] Advokatenbureau“ (P 42) in Aussicht, die Frau des Gerichtsdieners ist die Geliebte des Studenten und des Untersuchungsrichters, und Leni, von der K. auch tatsächlich verführt wird, ist – wie der Onkel später behauptet – „offensichtlich die Geliebte des Advokaten“ (P 146). K.s wachsendes Verlangen nach ihnen bezieht ihn einerseits immer mehr in den Prozess ein und entfernt ihn andererseits von seinem früheren Leben, das Elsa als Kontrahentin der ‚Gerichtsfrauen‘ vertritt.²⁵² Kennzeichnend ist in dieser Hinsicht K.s Denkweise, die ihnen Elsa in jedem Fall auch explizit gegenüberstellt: Den geplanten Besuch bei Elsa am Abend der Verhaftung unterlässt er wegen Fräulein Bürstner, am Studenten rächt er sich wegen der Frau des Gerichtsdieners mit der Vorstellung der „allerlächerlichste[n] Szene“, wie er „vor Elsas Bett knie[t] und mit gefalteten Händen um Gnade bitte[t]“ (P 86f). Seine zunehmende Integration in das Verfahren gegenüber seinem gewöhnlichen Leben zeigt besonders

²⁵¹ Dass K. der ‚fremden Hilfe‘ bedarf, bewahrheitet sich am Ende auf dem Weg zur Hinrichtung. Der stehengebliebene K. wird – wie früher schon erwähnt – durch den Anblick einer Frauenfigur, die ihn an Fräulein Bürstner erinnert, zum Weitergehen veranlasst.

²⁵² Es zeichnet sich dabei eine klare Ähnlichkeit mit der Rolle der Damen der Kommandanten in der *Strafkolonie* ab.

anschaulich, dass er in Anwesenheit von Leni Elsa völlig vergisst und sie ungewollt verleugnet. Leni, die K. an diesem Abend zum ersten Mal trifft, weiß aber merkwürdigerweise Bescheid – dies ist wiederum ein Zeichen für ihre Einheit mit K. – und ruft ihm Elsa in den Sinn. Auf Lenis Annahme, dass K. an Elsa dann anscheinend nicht viel liege, und auf ihre Frage, ob er sie für Elsa eintauschen würde, antwortet K.: „[D]as wäre denkbar, aber sie hat einen großen Vorteil Ihnen gegenüber, sie weiß nichts von meinem Proceß, und selbst wenn sie etwas davon wüßte, würde sie nicht daran denken. Sie würde mich nicht zur Nachgiebigkeit zu überreden suchen.“ (P 145) Daraus ergibt sich, dass Elsa – bezogen auf den Prozess – den Kontrapunkt von Leni darstellt, aber wichtiger noch ist, dass sie das Leben vor und außerhalb des Prozesses figuriert. Leni fühlt sich trotzdem Elsa überlegen und macht K. auf ihren körperlichen Fehler, auf das Bindehäutchen zwischen dem Mittel- und Ringfinger aufmerksam. K. nennt Lenis Hand „eine hübsche Kralle“, spielt mit ihren Fingern und küsst sie „flüchtig“ (P 145). Die „Kralle“ beschwört ein Bild vom Ende der ersten Untersuchung herauf: K. schien, als hätten die umstehenden alten Männer, als sie in ihre „steif[en] und schütter[en]“ Bärte griffen, „Krallen“ (P 71) gebildet. Auch Lenis „große schwarze Augen“ (P 129) erinnern an diese Szene, wo „[k]leine schwarze Äuglein“ (P 71) rings um ihn hin- und herhuschten. Die Übereinstimmung beider Situationen wird auch dadurch hervorgehoben, dass der Kanzleidirektor K. noch im Schlafzimmer des Advokaten bekannt vorkam und ihn an die alten Herren „in der Versammlung seiner ersten Untersuchung“ (P 139) erinnerte. Damit erweist sich Leni eindeutig als Repräsentantin des Gerichts, die Verführung von K. durch sie ist eine Verführung von K. durch das Gericht. Während im ersten Fall die Versammlung für K. am Schluss abstoßend wirkt, zeigt das Küssen von Lenis „Kralle“ seine unterschwellige Neigung zum Gericht. Mit dieser Geste wird Elsa für Leni „eingetauscht“ (P 146), die ihn zu sich auf den Boden hinabzieht und sagt: „Jetzt gehörst Du mir“ (P 146).

Es gibt aber auch weitere wichtige Parallelen, die zeigen, dass in beiden Fällen die Verteidigung von K. im Prozess untergraben werden soll. Bei der Untersuchung wird K.s Rede „durch ein Kreischen vom Saalende unterbrochen“, das von dem Studenten stammt, der die Waschfrau, „die K. gleich bei ihrem Eintritt als eine wesentliche Störung erkannt“ hat, in einem Winkel „an sich drückte“ (P 70). Beim Advokaten wurde K. ebenfalls durch einen „Lärm“ von der Beratung abgelenkt und auch diese Störung mündet schließlich in eine erotische Szene zwischen K. und Leni. Die Integrierung von K. in den Prozess ist mittelbar auch durch eine Entsprechung zwischen ihm und dem Studenten zu beobachten. Der Student verführt die Frau des Gerichtsdieners, K. die Geliebte des Advokaten. Der empörte

Gerichtsdieners will den Studenten an der Wand neben dem Anschlagzettel „Aufgang zu den Gerichtskanzleien“ im Treppenhaus zerdrücken: „Davon träume ich immer. Hier ein wenig über dem Fußboden ist er festgedrückt, die Arme gestreckt, die Finger gespreizt, die krummen Beine zum Kreis gedreht und ringsherum Blutspritzer. Bisher war es aber nur Traum.“ (P 90) Der verärgerte Onkel, der nach der gescheiterten Beratung stundenlang auf der Straße wartet, stieß K. „gegen das Haustor, als wolle er ihn dort festnageln“ (P 146).²⁵³

Die Advokatenszene und ihre motivischen Vorgeschichten haben erneut gezeigt, dass in unterschiedlichem Maße alle Figuren Aspekte von K. darstellen. Die Analyse, besonders die Gegenüberstellung von Leni und dem Onkel, dürfte zunächst den Anschein erweckt haben, dass K. in seinem Prozess in zwei verschiedene Richtungen beeinflusst wird. Auf einer umfassenderen Ebene wird sich aber zeigen, dass es sich dabei nur um einen Gegensatz an der Oberfläche handelt, weil es in Wirklichkeit, und davon überzeugen die motivischen Übereinstimmungen, gewollt oder ungewollt darum geht, K. im Prozess zu halten. Es erweist sich letztlich bereits hier, dass alle Figuren zum Gericht gehören und in dieser Hinsicht den beiden Parteien der Versammlung ähneln, die sich gegenüber K.s anfänglicher Vermutung letztlich als „Beamte“ (P 71) derselben „Organisation“ (P 69) enthüllen, wie dies „die gleichen Abzeichen“ an ihren Rockkragen verdeutlichen.

Um die Sichtung der Figurenkonstellationen der Erzählwelt abzuschließen, soll im Folgenden noch die weitere Rolle des Advokaten sowie die Funktion der neu herangezogenen Figuren Titorelli und Block in der Gestaltung von K.s Prozess kurz untersucht werden. Dem globalen Überblick werden dann die exemplarischen Analysen von drei Szenen angefügt, die in der Fachliteratur wenig behandelt werden bzw. deren Widersprüchlichkeit in den vorhandenen Interpretationen nicht aufgehoben wird.

4.3.4 K. als Advokat

Als Ergebnis des bisherigen Erzählverlaufs ist festzuhalten, dass K., der den Prozess selber generiert, ihn aber gleichzeitig auch ignorieren will, durch verschiedene Vermittlungsfiguren, die auf der Handlungsebene eigentlich seinen unbewusst-widersprüchlichen Willen ausführen, endgültig in das Verfahren einbezogen wird. Bestätigt

²⁵³ Die motivische Übereinstimmung zwischen K. und dem Studenten und die Vorstellung von der brutalen Vernichtung des Studenten mit ‚gespreizten Fingern‘ und ‚Blutspritzern ringsumher‘ nehmen K.s Hinrichtungsszene vorweg, wo er, alle Finger spreizend, erwürgt und zugleich mit einem Messerstich ins Herz getötet wird. Infolge der partiellen Übereinstimmung zwischen dem Advokaten und K. scheint, mit besonderer Rücksicht auf die Schlusszene, auch nicht zufällig, dass der Onkel die Krankheit des Advokaten gleich als einen „Anfall [s]eines Herzleidens“ (P 130) betrachtet.

wird diese Annahme durch die Feststellung zu Beginn des Kapitels *Advokat / Fabrikant / Maler*: „Der Gedanke an den Proceß verließ ihn nicht mehr.“ (P 149) Anfangs, nach der Verhaftung und vor der ersten Untersuchung, schwankt seine Position noch zwischen Annahme und Ablehnung, wie dies auch in seiner Rede vor der Versammlung formuliert wird: „[E]s ist ja nur ein Verfahren, wenn ich es als solches anerkenne. Aber ich erkenne es also für den Augenblick jetzt an, aus Mitleid gewissermaßen. Man kann sich nicht anders als mitleidig dazu stellen, wenn man es überhaupt beachten will.“ (P 62) Gerechtfertigt wird diese Aussage, um nur ein Beispiel hier anzuführen, dadurch, dass er, da er das Verfahren anerkennt, den Untersuchungssaal auch findet, obwohl dessen genauer Ort ihm nicht mitgeteilt wurde. Mit dem Moment jedoch, als seine Verteidigung vom Advokaten übernommen wird, verschiebt sich diese (scheinbare) Entscheidungsmöglichkeit in ein Dilemma innerhalb des Prozesses:

Die Verachtung, die er früher für den Proceß gehabt hatte, galt nicht mehr. Wäre er allein in der Welt gewesen, hätte er den Proceß leicht mißachten können, wenn es allerdings auch sicher war, daß dann der Proceß überhaupt nicht entstanden wäre. Jetzt aber hatte ihn der Onkel schon zum Advokaten gezogen, Familienrücksichten sprachen mit; seine Stellung war nicht mehr vollständig unabhängig von dem Verlauf des Processes, er selbst hatte unvorsichtiger Weise mit einer gewissen unerklärlichen Genugtuung vor Bekannten den Proceß erwähnt, andere hatten auf unbekannte Weise davon erfahren, das Verhältnis zu Fräulein Bürstner schien entsprechend dem Proceß zu schwanken – kurz, er hatte kaum mehr die Wahl den Proceß anzunehmen oder abzulehnen, er stand mitten darin und mußte sich wehren. (P 167)

Es stellt sich hier die Frage, ob es nicht eine Überinterpretation ist, anhand der verschiedenen Figuren und Geschehnisse über K.s inneren Kampf zu sprechen, wenn er doch selbst den Prozess, dessen einzelne Stadien mit äußeren, von ihm unabhängigen Gründen erklärt. Akzeptiert man diese Begründung, dann ist schwer zu verstehen, warum K. eine „gewisse unerklärliche Genugtuung“ empfindet, wenn er vor anderen den Prozess nennt. Es ist auch nicht einzusehen, warum er den Prozess deshalb nicht „mißachten“ kann, weil auch andere davon Bescheid wissen. Sowohl das Gefühl der Genugtuung als auch das Nichtmissachten-Können des Prozesses lässt sich nur sinnvoll deuten, wenn man davon ausgeht, dass die Ereignisse, eigentlich der ganze Verlauf des Prozesses, allein von K. abhängen.

Mit der Tätigkeit des Advokaten, der seine Verteidigung gleichsam zu sich nahm, war K. immer weniger zufrieden. Er fand, dass viel zu wenig in seiner Angelegenheit unternommen wurde. Besonders nahm er dem Advokaten übel, dass er ihm keine Fragen stellte, obwohl „Fragen (...) die Hauptsache [war]“ (P 150). Sein Gefühl, dass „er selbst alle hier nötigen Fragen stellen könnte“ (P 150), hat zweierlei Bezug. Zum einen wird dadurch

schon hier nahegelegt, dass K. geeigneter für die Rolle des Advokaten ist, als der Advokat selbst. Zum anderen ist es als ein Hinweis auf die Hinrichtungsszene zu lesen, in der K. die entscheidenden Fragen im Hinblick auf das Gericht stellt. Was der Advokat ihm über das Funktionieren des Gerichts und die Rolle der Verteidigung erzählt, die eigentlich „nicht gestattet, nur geduldet“ ist (P 152), überzeugt ihn dann tatsächlich davon, dass er die Verteidigung selbst in die Hand nehmen soll. K. denkt daher zunächst daran, die Verteidigungsschrift selbst zu verfassen und einzureichen, später will er dem Advokaten sogar kündigen, weil „seinen Anstrengungen in dem Proceß Hindernisse begegneten, die vielleicht von seinem eigenen Advokaten veranlaßt waren.“ (P 168) Dies enthüllt für K. das wahre Wesen des Advokaten: Er scheint die Verteidigung nur zu übernehmen, um sie zu untergraben und unmöglich zu machen. Die Äußerung von Huld bezüglich des Verhaltens vor dem Gericht, „[d]as einzig Richtige sei es, sich mit den vorhandenen Verhältnissen abzufinden“ (P 160), stimmt mit Lenis früherem Ratschlag überein, dass K. sich nicht wehren, sondern seine Unnachgiebigkeit aufgeben soll. Wie Lenis Gegensatz zu dem Onkel und dem Advokaten nur ein scheinbarer war, so ist die Verteidigung durch den Advokaten auch nur eine scheinbare, was von beiden Seiten ihre Einheit beweist.

K.s Entschluss, die Eingabe selbst zu schreiben, scheitert gleich zu Beginn der Arbeit. Er kommt nämlich auf den Gedanken, dass es dazu wegen der Unkenntnis der Anklage unverzichtbar ist, sein ganzes Leben „von allen Seiten“ (P 170) zu überprüfen und in winzigsten Details darzustellen. Ihm scheint, es handelt sich um „eine fast endlose Arbeit“ (P 170), die kaum je abzuschließen sei. Seine Denkweise unterscheidet sich in keiner Hinsicht von den Ausführungen des Advokaten, der die Schwierigkeiten seiner Tätigkeit ebenfalls eingehend darlegt und damit zugleich die Unmöglichkeit einer Verteidigung suggeriert. Seine Annahme, dass der Advokat, statt zu helfen, ihm vielmehr Hindernisse in den Weg legt, trifft nun auch auf sich selbst zu, so dass er selbst sich wie der Advokat verhält. Dies bestätigt auch eine spätere Bemerkung des Fabrikanten über ihn: „Sie sind ja fast ein Advokat. Ich pflege immer zu sagen: Prokurist K. ist fast ein Advokat.“ (P 182)

Der Fabrikant, der als alter Klient K. in der Bank aufsucht, wird K.s nächster Vermittler zum Gericht.²⁵⁴ Zuerst stört er mit seinem Erscheinen K.s Gedanken über den Prozess, der in diesem Zustand unfähig ist, die Geschäftsangelegenheit des Fabrikanten zu verfolgen. Nachdem der Direktor-Stellvertreter die Besprechung übernimmt und K. wieder allein bleibt,

²⁵⁴ Im Zusammenhang mit dem Fragment *Kampf mit dem Direktor-Stellvertreter* wird die Figur des Fabrikanten später noch ausführlicher behandelt.

macht er sich immer mehr Sorgen, wie er mit der eigenen Verteidigung fertig wird, wenn er dem Advokaten kündigt:

Solange er die Verteidigung auf den Advokaten überwältigt hatte, war er doch noch vom Proceß im Grunde wenig betroffen gewesen, er hatte ihn von der Ferne beobachtet und hatte unmittelbar von ihm kaum erreicht werden können, er hatte nachsehen können wann er wollte, wie seine Sache stand, aber er hatte auch den Kopf wieder zurückziehen können, wann er wollte. Jetzt hingegen wenn er seine Verteidigung selbst führen würde, mußte er sich wenigstens für den Augenblick ganz und gar dem Gericht aussetzen, der Erfolg dessen sollte ja für später seine vollständige und endgiltige Befreiung sein, aber um diese zu erreichen, mußte er sich vorläufig jedenfalls in viel größere Gefahr begeben als bisher. (P 176)

Während K. die Gefährlichkeit seines Unternehmens erwägt, kehrt der Fabrikant unbemerkt in sein Zimmer zurück, um ihm eine „kleine Mitteilung“ (P 175) zu machen. Dabei stellt sich heraus, dass er überraschenderweise um K.s Prozess weiß. Eigenartig ist in diesem Zusammenhang, dass der Fabrikant sein Mitwissen beim ersten Eintritt nicht verriet und darüber erst beim zweiten Erscheinen Bescheid sagt, in dem Moment, als der verunsicherte K. einen Helfer braucht. Er verweist K. auf einen einflussreichen Bekannten von ihm, an den sich K. in seiner Sache wenden sollte. Dadurch spielt er dieselbe Rolle wie der Onkel früher beim Zuziehen des Advokaten gespielt hat. Auch sonst hat er verwandte Züge mit dem Onkel. Wie dieser ist auch er „ein eiliger Mensch“, der „niemanden ruhig anhören konnte“ (P179). Beide stören K. in einer dringenden Arbeit: der Onkel beim Postabschluss, der Fabrikant beim Nachdenken über die erste Eingabe. Während der Onkel K. zum Advokaten mitnimmt, gibt ihm der Fabrikant den Rat, Kontakt mit dem Gerichtsmaler Titorelli aufzunehmen. Beide Male wird K. aus der Bank, seiner Arbeitsphäre, entfernt, wobei er hier, zwar anfangs mit ähnlichem Unbehagen wie im ersten Fall, später jedoch gleichsam unaufhaltsam und „glücklich darüber sich eine Zeitlang vollständiger seiner Sache widmen zu können“ (P 188), das Büro verlässt. Zu erkennen ist schon an dieser Stelle, dass die Szene, die, zum Teil mit anderen Protagonisten, bereits ein fortgeschrittenes Stadium des Verfahrens repräsentiert, als eine strukturelle Variante der Onkel-Szene angesehen werden kann. Augenfällig ist weiter, dass in beiden Szenen mittelbar auch das Gericht präsent ist, indem beim Advokaten der Kanzleidirektor an der Beratung von K.s Angelegenheit teilnimmt und Titorelli selbst Gerichtsmaler ist, dessen Wohnung direkt mit den Kanzleien verbunden ist. Auch der Weg, den K. zu Titorelli zurücklegt, beschwört mittels zahlreicher abgewandelter Motive K.s frühere Wege zum Gericht herauf. So lebt Titorelli in einem Vorstadtviertel, das zwar in entgegengesetzter Richtung zu den von K. früher aufgesuchten Gerichtskanzleien liegt, doch

ähnlich dunkel, arm und schmutzig ist, wie jene Gegend war. Auf dem Weg zur ersten Untersuchung wurde er durch den mörderischen Klang eines Grammophons geplagt, hier wird die Straße vom unerträglichen Lärm einer „Klempfnerwerkstätte“ (P 188) beschallt. In jedem Fall wird K.s Weg durch Kinder ‚flankiert‘, die ihn mittelbar oder unmittelbar zum Gericht führen. Bereits am Abend der Verhaftung, aus der Bank heimkehrend, begegnet er im Haustor einem „jungen Burschen“ (P 31), dem Sohn des Hausmeisters. Kurz danach führt er Fräulein Bürstner die morgendliche Szene mit dem Aufseher auf. Unterwegs zur ersten Untersuchung sieht er im Hof zuerst „ein schwaches junges Mädchen in einer Nachtjoppe“ (P 54), begegnet im Treppenhaus spielenden Kindern und schließlich merkt er vor dem Eintritt in den Versammlungssaal, dass die Frau des Gerichtsdieners Kinderwäsche wäscht. Als er nächsten Sonntag erneut, diesmal ungeladen, zur Sitzung kommt, gewahrt er einen Zettel beim Aufgang einer Treppe, auf dem „in einer kindlichen, ungeübten Schrift“ steht: „Aufgang zu den Gerichtskanzleien.“ (P 88) Auch der Onkel wird durch „eine kleine siebzehnjährige Gymnasiastin“ (P 122), durch seine Tochter Erna, über K.s Prozess benachrichtigt. Im schmalen und dunklen Treppenhaus bei Titorelli laufen ihm junge Mädchen voraus. Die Stiege, die zum Atelier führt, zeigt ihm ein buckliges Mädchen, das mit ihrem Körperfehler und ihrer Verdorbenheit motivisch Leni zitiert. Als der Maler in der Türspalte erscheint, drängten „die übrigen Mädchen (...) hinter K., um ihn schneller vorwärtszutreiben.“ (P 191) Auch in dem Schlusskapitel, bevor er zur Hinrichtung aufbricht, gewahrt K. im gegenüberliegenden Haus Kinder: „In einem beleuchteten Fenster des Stockwerkes spielten zwei kleine Kinder hinter einem Gitter mit einander und tasteten, noch unfähig sich von ihren Plätzen fortzubewegen, mit den Händchen nach einander.“ (P 305f).

Titorelli, der „bloßfüßig[e]“ Maler im Nachthemd (P 192), beschwört motivisch nicht nur den eben erwachten K. bei der Verhaftung, sondern auch die Männer in Hemdärmeln auf dem Weg zur ersten Untersuchung, sowie den barfüßigen Mann am Hauseingang, die „nur mit Schürzen bekleidete[n] Mädchen“ (P 56) und die noch im Bett Liegenden und Kranken herauf, die K. durch die geöffneten Wohnungstüren erblickte. Ein wichtiges Requisit ist neben Titorellis Kleidung auch das ungemachte Bett, in das K. dann, der sich, wie schon in den Kanzleien, wegen der dumpfen Luft und Wärme unwohl fühlt, gleichsam hineingezwungen wird: Der Maler „schien es (...) mißzuverstehen, warum K. nur am Bettrand blieb, er bat vielmehr, K. möchte es sich bequem machen und gieng, da K. zögerte, selbst hin und drängte ihn tief in die Betten und Pölster hinein.“ (P 199f) Die Szene erinnert insgesamt, sieht man hier vom Vormotiv des Nachbarn im Schlafrock ab, auch an das Schlafzimmer des Advokaten, der krank, im Bett liegend, die Besucher empfängt. Es fällt dabei auf, dass es

mittels der motivisch-situativen Entsprechungen immer wieder auch zu Rollenübernahmen zwischen den Figuren kommt. Aus dem bisher Dargestellten geht die motivische Identität von Leni und dem buckligen Mädchen wie auch die von K. und dem Advokaten eindeutig hervor. Die angeführten Szenen- und Figurenverflechtungen bestätigen gleichsam strukturell die Aussage von Titorelli: „Es gehört ja alles zum Gericht.“ (P 202)

Es gibt jedoch auch andere Entsprechungen: so beschränkt sich die Übereinstimmung zwischen K. und Titorelli nicht allein auf bloße Äußerlichkeiten. Eine sonderbare Beziehung entsteht zwischen beiden durch die irrtümliche Berufsbezeichnung von K. durch den Untersuchungsrichter vor der Versammlung. Er meint nämlich, K. wäre „Zimmermaler“ (P 61). Der Irrtum, den der auf diese Weise degradierte erste Prokurist der Bank, Josef K., in jener Phase des Verfahrens noch heftig zurückweist, wird durch die Kontaktaufnahme zu dem Kunst- und Gerichtsmaler Titorelli von Interesse, dessen eigentlicher Name, ebenso wie K.s vollständiger Familienname, unbekannt bleibt. Nach Titorelli leidet seine Kunst am „ununterbrochene[n] Verkehr mit den Herren vom Gericht“ (P 203f), sein „künstlerische[r] Schwung geht zum großen Teil verloren“. (P 204) Die auf diese Weise reduzierte Kunst des Auftragsmalers und der Mangel an Kunst bei einem Zimmermaler, selbst wenn K. fälschlicher- aber nicht zufälligerweise als solcher benannt wird, rücken die beiden Figuren virtuell zueinander. Für ihre unterschwellige Identität spricht auch die Tatsache, dass K., durch die drückende Luft geschwächt, in Titorellis Bett liegend, „es vollständig dem Maler überlassen [hatte], ob und wie er ihn in Schutz nehmen wollte.“ (P 202)

Untersucht man die Frage, welche Hilfe K. von Titorelli bei seinem Verfahren bekommen kann, stellt sich heraus, dass er nur das Aufschieben der Verurteilung, aber keine wirkliche Freisprechung bewirken kann. Voraussetzung der letzteren ist „wahrscheinlich nur die Unschuld des Angeklagten“ (P 205). Dies scheint zunächst K.s bejahende Antwort auf die Frage des Malers, ob er unschuldig sei, auch zu erfüllen. Nicht zu übersehen ist dabei allerdings K.s Freude, dass er diese Aussage einem Privatmann gegenüber macht, „also ohne jede Verantwortung“ (P 200). Die Reaktion Titorellis aber, dass in diesem Falle „die Sache sehr einfach“ (P 200) ist, veranlasst ihn zum Widerspruch und gleichzeitig – paradoxerweise – auch zum latenten Schuldbekenntnis: „Es kommt auf viele Feinheiten an, in denen sich das Gericht verliert. Zum Schluß aber zieht es von irgendwoher wo ursprünglich gar nichts gewesen ist, eine große Schuld hervor.“ (P 200) Oder wie er später formuliert: „[D]as Gericht [ist], wenn es einmal anklagt, fest von der Schuld des Angeklagten überzeugt (...) und [kann] von dieser Überzeugung nur schwer abgebracht werden.“ (P 201) Seine Worte, mit denen er Titorellis verharmlosendem Verhalten begegnet, harmonisieren eigentlich mit dem Gesetz, von

dem er zuerst bei seiner Verhaftung durch die Wächter unterrichtet wird: „Unsere Behörde (...) sucht doch nicht etwa die Schuld in der Bevölkerung, sondern wird wie es im Gesetz heißt von der Schuld angezogen“. (P 14) Für die Gültigkeit des Gesetzes spricht auch seine Erfahrung, wie er damals den richtigen Treppenaufgang zum Untersuchungszimmer fand:

Schließlich stieg er doch die erste Treppe hinauf und spielte in Gedanken mit einer Erinnerung an den Ausspruch des Wächters Willem, daß das Gericht von der Schuld angezogen werde, woraus eigentlich folgte, daß das Untersuchungszimmer an der Treppe liegen mußte, die K. zufällig wählte. (P 55)

Die Doppelheit von K., die sich hier wieder zeigt, ist in ihm von Anfang an präsent. Sie charakterisiert jedoch immer wieder auch seine Kontrahenten und Helfer, in diesem Falle den Maler. In der Annahme von K.s Unschuld verspricht Titorelli, ihn auch allein herauszuholen. Zugleich meint er jedoch, dass der Unschuldige keine Helfer braucht. Ist dagegen das Gericht von der Schuld überzeugt, dann lässt es sich nach ihm davon nicht abbringen. Dennoch sagt er später, dass man die Richter beeinflussen kann, zwar nicht vor dem Gericht, sondern auf den Korridoren, in den Beratungszimmern. Auf die Widersprüche in der Rede des Malers wird auch von K. hingewiesen, der aber trotz seiner Zweifel auf Titorellis Hilfe nicht verzichten will.

Offensichtlich handelt es sich auch bei K. und Titorelli um dieselbe untergründige Zusammengehörigkeit, wie sie zuletzt bei K. und dem Advokaten zu beobachten war. Wie anhand einiger Beispiele veranschaulicht wird, unterstreichen dies aus anderer Perspektive auch bestimmte formale und situative Ähnlichkeiten sowie gedanklich-methodische Übereinstimmungen zwischen dem Gerichtsmaler und dem Advokaten. Titorellis Frage an K., ob es ihm nicht auffällt, dass er „fast wie ein Jurist“ (P 203) spricht, stellt einen klaren Bezug zum Advokaten her und deutet auch auf seine enge Verwandtschaft mit K. hin, von dem früher der Fabrikant sagt, er sei „fast ein Advokat“ (P 182). Advokat Huld hat in seiner Schublade ein Verzeichnis von Prozessen, die er halb oder ganz gewonnen hat. Das Verzeichnis kann er jedoch K. nicht zeigen, da es Amtsgeheimnisse enthält. Auch Titorelli bewahrt Geheimnisse in seiner Schublade, namentlich die Aufzeichnungen seines Vaters mit den geheimen Regeln „für das Malen der verschiedenen Beamtengrade“ (P 204), welche er ebenfalls niemandem zeigen kann. Das Atelier von Titorelli liegt ganz oben und ist ähnlich winzig und luftlos wie das Zimmer, das den Advokaten oberhalb der Kanzleien, auf dem Dachboden, zugewiesen wurde. Hier wie dort arbeitet man in schändlichen Verhältnissen, im Advokatenzimmer findet sich ein großes Loch im Fußboden, so dass das eine Bein

gelegentlich bis zum Gang hinunterhängen kann, wo die Parteien warten; bei Titorelli wiederum kann man durch die Balkenritze ins Zimmer schauen, und die Richter gelangen stets über sein Bett ins Zimmer. Huld und Titorelli haben gleichermaßen enge Kontakte zu den höheren Beamten „der unteren Grade“ (155), so begründen beide ihren Einfluss auf den Ausgang des Prozesses mit diesen persönlichen Beziehungen. Ihre besondere Position in diesen Kreisen zeigt sich auch darin, dass sie persönlich nicht zum Gericht zu gehen brauchen, die Beamten und Richter kommen selbst zu ihnen. In ihren Ausführungen heben sie beide ihre Einwirkung und Gewichtigkeit hervor, die sie jedoch auch gleich zurücknehmen oder einschränken: Der Advokat überzeugt zwar die Beamten, aber man kann ihnen nicht vertrauen, weil sie, in die Kanzleien zurückgekehrt, ihre Meinung eventuell ändern und noch strenger gegen den Angeklagten vorgehen. Titorelli folgt demselben Muster, wenn er K. über den scheinbaren Freispruch erzählt: Mit seiner Bürgschaft für K.s Unschuld kann zwar erreicht werden, dass K. zeitweilig freigesprochen wird, aber die Anklage gegen ihn kann jederzeit neu erhoben werden.

Bei Titorelli kann K. sich ebenso wenig für eine der angebotenen Möglichkeiten entscheiden, wie er auch später unsicher bleibt, ob er dem Advokaten kündigen soll oder nicht. Überraschend ist aber seine Schwankung keineswegs. Wäre K. von der eigenen Unschuld überzeugt, so würde er weder den Advokaten noch Titorelli brauchen. Wegen seines verdrängten Schuldgefühls braucht er jedoch ihre ambivalente Einstellung zum Verfahren, wodurch sie ihn auch weiterhin im Prozess halten und vorläufig zu keiner Entscheidung drängen.

Die Schlusszene des Kapitels greift noch einmal auf den Besuch bei Titorelli zurück und fasst dessen Bedeutung in einem symbolischen Akt zusammen, in dem K. die vom Maler erhaltenen Bilder in der untersten Schublade seines Schreibtisches versperrt. Die drei Bilder schildern dieselbe Landschaft mit zwei Bäumen und Sonnenuntergang. Obwohl K. keinen Unterschied zwischen ihnen merkt, werden sie vom Maler als drei verschiedene Darstellungen des Themas aufgefasst, eine Heidelandschaft, ihr Gegenstück und ein ähnliches Bild. Das Eigenartige dieser Situation liegt weniger in den Bildern selbst, als vielmehr in ihrer Beziehbarkeit auf die drei Möglichkeiten der Befreiung vom Prozess, die Titorelli früher K. erklärte, auf die wirkliche Freisprechung, die scheinbare Freisprechung und die Verschleppung. Die Bilder, die sich aus der Sicht des Malers voneinander unterscheiden, für K. dagegen keine Differenz aufzeigen, machen es durch ihre Übereinstimmung noch einmal deutlich, was K. vorhin schon im Gespräch klar geworden ist, dass nämlich der Ausgang der drei Möglichkeiten derselbe ist: es gibt keine wirkliche Freisprechung. Dies äußert sich im

gemeinsamen Motiv des Sonnenuntergangs, der den Tod als Ergebnis eines jeden Prozesses gleichsam symbolisch vorwegnimmt.²⁵⁵ Dadurch aber, dass K., im Büro zurückgekehrt, die Bilder in der Schublade versteckt, verdrängt er wieder diese Erkenntnis.

4.3.5 Josef K. – Block – Advokat

Der nächste Besuch von K. beim Advokaten ist eng mit diesem widersprüchlichen Verhalten verknüpft. Er will ihm persönlich die Vertretung entziehen, aber auch die Möglichkeit offenlassen, die Kündigung, sollte ihn die Reaktion des Advokaten davon überzeugen, eventuell doch noch zurückzunehmen. Wie beim ersten Mal, als er zusammen mit dem Onkel kam, um den Advokaten mit der Verteidigung zu beauftragen, lässt man ihn auch diesmal vor der Tür warten. Auch jetzt kommt er zu ungewöhnlicher Zeit, am späten Abend, auch jetzt schauen ihm zwei Augen durch das Guckfenster entgegen, aber diesmal wird die Tür nicht durch Leni, sondern durch einen Unbekannten in „mangelhafte[r] Bekleidung“ (P 227) geöffnet. Draußen hört er noch den Ruf „Er ist es“ (P 226), und als er ins Vorzimmer tritt, sieht er, wie Leni im Hemd durch den Gang verschwindet.

Merkwürdig ist dabei, dass der Unbekannte ihn kennt und dass man mit seinem Besuch rechnete, obwohl er schon lange nicht mehr da war und sich auch heute nicht angekündigt hat. Es scheint, als wüsste man sogar um seine Absicht und seine Zweifel, denn Kaufmann Block, der Unbekannte, den K. beim Advokaten früher noch nie gesehen hat, und der nun fast hier wohnt, ist ein alter Klient, der sich ehemals trotz seiner Unzufriedenheit mit der Verteidigung nicht für die Kündigung des Advokaten entschieden hatte. Wenn Block darüber spricht, dass nicht das Warten, sondern „das selbständige Eingreifen“ (P 238) nutzlos ist, dann nimmt er damit zu K.s unausgesprochenem Problem Stellung. Das sonderbare ‚Vorwissen‘ der Figuren über K. lässt sich nur erklären, wenn man annimmt, dass sie von K.s Willen erzeugt werden, gleichsam sein Dilemma verkörpern und daher – trotz ihrer

²⁵⁵ Die Bildermotivik bei Kafka könnte auch unter einem anderen Aspekt untersucht werden. Eine aufschlussreiche Klassifizierung von Formen und Funktionen der Bilder in narrativen Texten bietet Magdolna Orosz anhand der deutschen Romantik, insbesondere der Werke von E. T. A. Hoffmann. Sie unterscheidet dabei drei größere Gruppen möglicher Bildrelationen, nämlich „Bezugnahmen auf fiktionsexterne Bilder; Bezugnahmen auf fiktionsinterne Bilder; sowie Bezugnahmen auf virtuelle Bilder“. S. Orosz, Magdolna: Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001, S. 202. Nach dieser Aufteilung ließen sich die mit Gemälden verbundenen Szenen im *Proceß*, so etwa Titorells Heidelandschaften, die Richterporträts und das Altarbild im Dom-Kapitel offenbar als fiktionsinterne Bildbezüge einstufen. Eine ausführliche Analyse bildstruktureller Zusammenhänge nach dem System von Orosz könnte zwar die Interpretation in mancher Hinsicht bereichern, aber sie würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit über die Figurenkonstellationen im Roman sprengen.

offensichtlichen Verschiedenheit an der Oberfläche – eine tiefgründige Einheit mit ihm bilden.

Auch in der Forschungsliteratur herrscht Konsens darüber, dass Block als das Ebenbild von K. betrachtet werden kann.²⁵⁶ Diese Feststellung ist insofern zutreffend, als Block, wie sich im Weiteren herausstellen wird, die mögliche Variante von K. in einer späteren Phase des Prozesses darstellt, für den Fall, dass er sich von dem ursprünglichen Plan der Kündigung abbringen lässt. Für ihre Zusammengehörigkeit spricht, dass sie beide Angeklagte sind, denselben Vertreter haben und alles versuchen, um den Prozess nicht zu verlieren. Verbunden sind sie auch durch den „Mangel des notwendigen Vertrauens“ (P 268) gegenüber Huld, beide haben Angst davor, dass sie durch seine Verzögerungstaktik betäubt und dann durch eine plötzliche Entscheidung überrascht werden. Eine Gemeinsamkeit zwischen ihnen zeigt ferner das bei K.s Ankunft nur flüchtig suggerierte Verhältnis zwischen Block und Leni.

Trotz ihrer Ähnlichkeiten ändert sich die Beziehung zwischen Block und K. während des Besuchs mehrfach. Anfangs benimmt sich K. überheblich und ablehnend gegenüber Block, nicht zuletzt deshalb, weil er seinetwegen „die fragliche Kündigung“ (P 231) mit Leni nicht besprechen kann. Als sie aber zu zweit in der Küche bleiben, gerät Block durch seine vertraulichen Mitteilungen in ein inniges Verhältnis zu K. und übernimmt auf diese Weise gleichsam Lenis Rolle während des Gesprächs. Diese Innigkeit äußert sich auch in ihrer körperlichen Nähe. Während des Gesprächs berühren sie sich oft mit der Hand, sitzen so eng zusammen, dass sie beinahe mit den Köpfen aneinanderstoßen. (Vgl. P 244) Um die Worte des kleinen Mannes besser zu hören, musste K. sogar dessen gekrümmte Haltung annehmen. Dieser Anblick schafft motivische Nähe zu dem Onkel, dem buckligen Mädchen, den alten Herren im Versammlungssaal und insbesondere auch zu den wartenden Parteien auf dem Gang der Kanzleien, die K. damals seine „Kollegen“ (P 93) nannte. Man erkennt unschwer, dass die krumme Stellung der Figuren, die in dieser Situation K. mit Block verbindet, immer auch mit dem Gericht verknüpft ist. Anhand des Gerichts sei hier kurz auf einen Zusammenhang hingewiesen, der auch in der Unterhaltung thematisiert wird und ihr Verhältnis genauer beleuchtet. Als K. von Block über das Gericht „etwas erfahren“ (P 235) will, kann dieser nicht viel berichten, weil dort, wie dies K. – so meint er – auch selbst wissen kann, schon „das bloße Sitzen und Warten eine große Anstrengung“ ist (P 235). Dabei stellt sich heraus, dass er K. bereits damals in den Kanzleien gesehen hat. K. fragte dort „einen

²⁵⁶ Vgl. Müller 2007, S. 87.

großen schlanken (...) welterfahrenen” Mann, „der anderswo gewiß sich zu beherrschen verstand und die Überlegenheit, die er sich über viele erworben hatte, nicht leicht aufgab” (P 94f), worauf er warte. Der Mann war, wie Block erzählt, durch den Anblick von K.s Lippen verwirrt, weil deren Zeichnung ihm K.s baldige Verurteilung zeigte. Später meinte er sogar, dass er auf K.s Lippen „auch das Zeichen seiner eigenen Verurteilung” (P 237) sehe. Die anfängliche Überlegenheit des Mannes erinnert daran, wie K. sich vor kurzem, bei seiner Ankunft, Block gegenüber verhielt. Wie der Mann damals an K. das eigene Schicksal erblickte, erscheint hier in Block seine mögliche Zukunft. Die Spiegelung der Figuren ineinander zeigt auf neue Weise, dass sie immer wieder Varianten der zentralen Figur K. darstellen.²⁵⁷

Die vertrauliche Beziehung zwischen K. und Block ändert sich mit der Rückkehr von Leni. Der Kaufmann, der vor kurzem noch über seine Winkeladvokaten erzählen wollte, gibt von nun an K. keine weiteren Informationen. K. hofft trotzdem, dass sie nach seiner Unterredung mit Huld „gemeinsam fortgehn und alles gründlich und ungestört besprechen [würden]” (P 245). Als er aber erfährt, dass Block gewöhnlich beim Advokaten übernachtet, erträgt er seinen Anblick nicht mehr und entschließt sich dazu, „durch die Kündigung sich nicht nur vom Advokaten sondern auch von Leni und dem Kaufmann [zu] befreien.” (P 248) Der Schauplatz der letzten Phase ihrer Beziehung wird kurz darauf das Schlafzimmer des Advokaten sein, dort schlägt ihr Verhältnis in offene Feindseligkeit um, als K. Block von seiner unterwürfigen Haltung abbringen will.

Von besonderem Belang ist ihr Gespräch, in dem Block über seinen mehr als fünfjährigen Prozess berichtet. Im Grunde genommen beschreibt er K.s bisherigen und gegenwärtigen Zustand, als er sich an die Anfänge seiner Angelegenheit zurückerinnert: „Ich hatte damals nur diesen Advokaten, war aber nicht sehr mit ihm zufrieden.” (P 239) Der Kaufmann musste sich immer mehr mit seinem Prozess auseinandersetzen, aber trotz der „Entziehung [seiner] Arbeitskraft” (P 235) aus der Geschäftstätigkeit kam sein Prozess nicht vorwärts. Es verbreiteten sich vielmehr nur Gerüchte von seinem Verfahren, in dem nichts Nennenswertes geschah. Deshalb beklagte er sich beim Advokaten, der aber nur „lange Erklärungen” (P 241) darüber gab, dass bei diesem Gericht keine „greifbare[n] Fortschritte” (P 241) erzwungen werden können. K. wird ebenfalls immer mehr in seinen Prozess verwickelt, und er denkt auch, dass der Advokat sich zu wenig um seine Angelegenheit

²⁵⁷ K. führt gleichzeitig die Parodie der Szene auf, indem er seinen Taschenspiegel hervornimmt, um die Lippen zu kontrollieren. Aber weder er noch der Kaufmann können irgendein Zeichen des Ausgangs des Prozesses daran erkennen.

kümmert. Von den zahlreichen Übereinstimmungen zwischen dem Kaufmann und K. ist an dieser Stelle besonders der Hinweis auf die Entziehung der Arbeitskraft bei beiden augenfällig. K. empfindet nämlich an diesem Tag, dass ihm die Entscheidung über die Kündigung „viel Arbeitskraft entzogen [hatte]“. (P 225)

Ein Zeichen ihrer engsten Verbindung ist auch darin zu entdecken, dass Block gleich zu Beginn des Gesprächs K. ein großes Geheimnis anvertraut: Er hat sich ohne das Wissen von Huld an Winkeladvokaten gewandt, um schnellere Erfolge zu erreichen. Obwohl er keine konkreten Ergebnisse erwähnt, die mithilfe der insgesamt sechs Advokaten erzielt worden seien, behauptet er, dass er seinen Schritt nicht bereut habe.

Blocks Geschichte entspricht genau jener „Art der Befreiung“ vom Prozess, die Titorelli gegenüber der wirklichen und der scheinbaren Freisprechung als „Verschleppung“ (P 205) bezeichnete. Ihr Wesen liegt darin, dass der Prozess im niedrigsten Stadium gehalten wird. Dies setzt voraus, dass „der Angeklagte und der Helfer, insbesondere aber der Helfer in ununterbrochener persönlicher Fühlung mit dem Gericht bleibt.“ (P 216) Es handelt sich um eine Scheintätigkeit, die darauf abzielt, die Abschließung der Untersuchungsphase zu verhindern und die Festlegung der Hauptverhandlung zu verzögern. Block, dessen Name an sich schon auf die Methode der Verschleppung, die Blockierung des Prozessvorganges, anspielt, erfüllt auch in seinen Handlungen die gestellten Anforderungen, da er persönlich – wie auch durch seine Helfer – in ständigem Kontakt mit dem Gericht steht.²⁵⁸ Ein Vorteil der Verschleppung ist, dass das Endurteil in unabsehbare Ferne rückt, andererseits wird aber der Angeklagte nie frei, er muss immer wieder an Verhören teilnehmen und – selbst oder durch seinen Vertreter – den Richter aufsuchen. Zu den unangenehmen Folgen der Verschleppung gehört die wachsende Abhängigkeit von dem Advokaten. Im Fall von Block und Huld erreicht dies schon ein Maß, bei dem K. feststellt: „Das war kein Klient mehr, das war der Hund des Advokaten.“ (P 265) Die Figurenverflechtungen beschränken sich auch in dieser Szene nicht allein auf K. und Block: mehrere Entsprechungen lassen sich auch zwischen Block und dem Advokaten, zwei alten Männern mit langem Bart, nachweisen. Als mittelbarer Hinweis für ihre Zusammengehörigkeit gilt zum einen, dass Block trotz seiner früheren Einwände den Advokaten gewissermaßen in Schutz nimmt, da gemäß seiner Erfahrung das, was Huld nicht erreicht hat, auch von anderen nicht erreicht werden konnte. Zum anderen ist

²⁵⁸ Während Blocks Name – man könnte in diesem Zusammenhang auch Huld heranziehen – eher in die Kategorie der sprechenden Namen einzureihen ist, führt Fried anhand von *Das Schloß* statt der sprechenden den Terminus der „vielsagenden Namen“ ein, die in seinem Konzept nicht eine Allegorisierung der Geschichte anstreben, sondern durch die vielfältigen Assoziationsmöglichkeiten auf deren schwer durchschaubares Wesen hindeuten. S. Fried 1989, S. 172.

auch Huld's Eingabe ambivalent, die zwar in Block's Angelegenheit geschrieben wurde, aber zum großen Teil das „Selbstlob des Advokaten“ (P 240) enthält, eigentlich über ihn handelt. Da jedoch dieses Selbstlob in hündischer Unterwürfigkeit vorgetragen wird, legt die Haltung des Advokaten gleichsam eine Wesensverwandtschaft zwischen ihm und Block nahe. Doch geht es nicht allein darum, dass sich der Advokat in der Eingabe und Block vor dem Advokaten „auf geradezu hündische Weise“ demütigen. Als Zuschauer, der im Schlafzimmer des Advokaten bei Block's Erniedrigung anwesend ist, fühlt sich K. auch selbst entwürdigt. Damit wird er motivisch-indirekt in die Gemeinschaft von Huld und Block einbezogen, mit ihnen gleichsam gleichgesetzt.

Der Erniedrigungsszene geht das Gespräch zwischen Josef K. und dem Advokaten voraus. K. kündigt an, dass er ihm seine Vertretung entzieht. Die Begründung beruht im Wesentlichen auf derselben Erfahrung wie sie auch Block, der eine andere Lösung wählte, später mit seinen fünf Winkeladvokaten machte. Beide sahen ein: Seit sie ihre Angelegenheit anderen überlassen wollten, sind sie noch tiefer in sie einbezogen worden und, statt sich von der Last des Prozesses befreit zu haben, mussten sie noch mehr dessen Last auf sich nehmen. In der Formulierung von K.:

Niemals früher, hatte ich so große Sorgen wegen des Processes, wie seit der Zeit, seitdem Sie mich vertreten. Als ich allein war unternahm ich nichts in meiner Sache, aber ich fühlte es kaum, jetzt dagegen hatte ich einen Vertreter, alles war dafür eingerichtet, daß etwas geschehe, unaufhörlich und immer gespannter erwartete ich Ihr Eingreifen, aber es blieb aus. Ich bekam von Ihnen allerdings verschiedene Mitteilungen über das Gericht, die ich vielleicht von niemandem sonst hätte bekommen können. Aber das kann mir nicht genügen, wenn mir jetzt der Proceß förmlich im Geheimen, immer näher an den Leib rückt. (P 254)

In der Reaktion des Advokaten zeigt sich eine Art Selbsterniedrigung, indem er ausführt, wie sehr K.'s Prozess ihm „nahegeht“ und erzählt, dass er, gegenüber den Advokaten „in gewöhnlichen Rechtssachen (...) seinen Klienten gleich auf die Schultern [hebt] und (...) ihn zum Urteil und ohne ihn abzusetzen noch darüber hinaus[trägt].“ (P 256f) Huld's beharrliches Bestehen auf K.'s weiterer Verteidigung, trotz seiner Krankheit und K.'s Ablehnung, ist wiederum mit der untergründigen Einheit der beiden zu erklären. Diese Annahme macht auch der Kommentar eindeutig, der seine Worte an K. begleitet: „»Ich werde noch einen Versuch machen«, sagte der Advokat, als geschehe, das was K. erregte, nicht K. sondern ihm.“ (P 257)

Die Szene mit Block, die nach diesem Gespräch stattfindet, sollte K. zu der Zurücknahme seiner Entscheidung bewegen. Auf das Läuten des Advokaten hin beginnt eine Aufführung, die als eine Art Variation der Verhaftungsszene von K. angesehen werden kann.

Dort wurde K., der hier zunächst als Zuschauer beteiligt ist, durch den Ruf seines Namens vor den Aufseher geladen, hier wird der Kaufmann mit dem Ruf „Block! Zum Advokaten!“ (P 258) zu Huld befohlen. Im Verhalten der Figuren ist ein auffälliger Unterschied zu beobachten. Gegenüber K.s selbstsicherem Auftritt damals kommt Block verunsichert, in demütiger Haltung ins Zimmer. Während K. sich gleichrangig mit dem Aufseher zeigte, ist Block gegenüber dem Advokaten, der die Rolle eines Aufsehers übernimmt, von Anfang an völlig untergeordnet. In prägnanter Weise wird ihr Verhältnis dadurch illustriert, dass K. mit einem Handschütteln den ganzen Vorfall beenden und ungeschehen machen wollte, Block hingegen mit wiederholtem Handkuss vom Advokaten herauslocken will, was der Richter über ihn gesagt hat.²⁵⁹ Als allerdings K. merkt, dass Block vorhat, vor dem Advokaten hinzuknien, schreit er ihn an: „Was tust du?“ (P 260) Er macht sich durch sein Eingreifen zum Mitspieler der Aufführung und versetzt sich dadurch gegenüber Huld in die Rolle eines Advokaten hinein. Darauf scheint Huld zu reagieren, wenn er fragt: „Wer ist denn Dein Advokat?“ (P 261) Wegen K.s Eingriff soll mit der Frage, wie es im Text explizit heißt, der Kaufmann bestraft werden. Als Block Huld seinen einzigen Advokaten nennt, sagt dieser: „Dann folge auch niemandem sonst“. (P 261) Hulds Antwort lässt sich auch als Andeutung auf sein Mitwissen von Blocks Winkeladvokaten verstehen, aber auch als Hinweis darauf, dass er K. hier als seinen Konkurrenten ansieht. Unter diesem Aspekt würde K. gleichsam jenen sechsten Winkeladvokaten repräsentieren, den Block in ihrem Gespräch in der Küche erwähnte. Immerhin wendet sich der Kaufmann in der Anwesenheit des Advokaten gegen K., der ihm, entrüstet darüber, dass er mit „diesem Menschen (...) über seine eigene Sache reden“ wollte, wie folgt antwortet: „Ich werde Dich nicht mehr stören. (...) Knie nieder oder krieche auf allen Vieren, tu was Du willst, ich werde mich nicht darum kümmern.“ (P 261) Wie der Advokat Block mit „du“ anredet, so spricht ihn von nun an auch K. mit „du“ an, obwohl er ihn vor kurzem, in der Küche, noch gesiezt hat und Block ihn auch weiterhin siezt. Mit dieser Geste ordnet sich K. einseitig dem Kaufmann über, wogegen sich dieser auflehnt und K. daran erinnert, dass K. auch nur ein Angeklagter sei. Damit steht seine Handlung im Einklang: wie nämlich der Advokat statt K. ihn beschämt, so zieht auch er statt des Advokaten K. zur Rechenschaft wegen der Beleidigungen. Auch in dieser Szene lässt sich unschwer eine Parallele zu K.s Verhaftung entdecken, wo K. den Zuschauern im

²⁵⁹ Es ergibt sich dabei jedoch eine gewisse Parallelität mit einer von Kafka später gestrichenen Stelle im Fragment *Das Haus*, wo sich der bei der Verhaftung noch selbstbewusste K. gegenüber Titorelli ähnlich berechnend-demütig verhält, wie Block in der Advokatenszene: „Tit. sass auf einem Sessel und K. kniete vor ihm, strich über seine[n] Arme und umschmeichelte ihn auf jede Weise. Ti. wusste, wonach K. strebte, aber er tat als wisse er es nicht und quälte ihn dadurch ein wenig.“ (PA 345)

gegenüberliegenden Fenster drohte und sie beschimpfte. Er beschwerte sich beim Aufseher über ihre Zudringlichkeit und Rücksichtslosigkeit, ähnlich wie hier Block dem Advokaten über K.s Verhalten klagt. In Blocks Klage, dass ihn, „der schon fünf Jahre im Prozesse steht“ (P 263), ein unlängst angeklagter junger Mann belehren will, spricht latent auch K. mit, der in der Verhaftungsszene den Aufseher anstarrend, denkt: „Schulmäßige Lehren bekam er hier von einem vielleicht jüngern Menschen? Für seine Offenheit wurde er mit einer Rüge bestraft?“ (P 23) Verbunden werden die beiden Situationen außerdem auch durch zwei, in verschiedenen Kontexten bereits zitierte, seltsame Bilder, die ihrerseits erneut die partielle Identität von K. und dem Advokaten nahelegen. Damals schien es K. „einen Augenblick lang, als trage er alle auf seinen Schultern“ (P 24f), hier wiederum ist es der Advokat, der seinen Klienten „auf die Schultern“ nimmt und „ihn zum Urteil und ohne ihn abzusetzen noch darüber hinaus [trägt]“ (P 257). Eine Entsprechung zwischen der Kündigungs- und Verhaftungsszene entsteht auch dadurch, dass K. im ersten Fall vor der Versammlung dem Untersuchungsrichter über das Verhalten der Wächter bei seiner Verhaftung berichtet, was später als Anzeige gegen diese ausgelegt wird. Im zweiten Falle verfolgt er die von Block, dem Advokaten und Leni vorgetragene Szene als sollte er „an einem höhern Ort die Anzeige davon (...) erstatten.“ (P 265).

Die Kündigungsszene beim Advokaten macht zweierlei deutlich. In ihren einzelnen Phasen zeigt sich einerseits in den verschiedenen Figurenkonstellationen von der anfänglichen Zweiergruppe des Kaufmanns und K. bis zu der Vierergruppe mit dem Advokaten, Block, Leni und K. am Ende sowie den motivischen Vernetzungen früherer Prozesszustände immer wieder, dass die einzelnen Figuren miteinander engstens verflochten sind und trotz ihrer abweichenden Funktionen im Grunde genommen nur verschiedene Aspekte einer einzigen Figur, des Protagonisten, repräsentieren. Andererseits ist anhand der Geschehnisse und Figurenbeziehungen leicht einzusehen, dass diese Vorgänge meist in Form theaterhafter Situationen inszeniert werden. Charakteristischerweise dachte K. bei seiner Verhaftung daran, dass es vielleicht ein Spaß, eine Komödie sei, in der er mitspielen wollte. Hier entsteht in ihm der Eindruck, dass die von Block, Leni und dem Advokaten vor ihm, als Zuschauer, aufgeführte Szene ein „einstudiertes Gespräch [ist], das sich schon oft wiederholt hatte, das sich oft wiederholen würde und das nur für Block seine Neuheit nicht verlieren konnte.“ (P264) Ähnlich wiederholt sich immer wieder auch K.s Verhaftungsszene, an verschiedenen Schauplätzen und mit verschiedenen Figuren, die allesamt seine immer stärkere Einbeziehung in den Prozess anzeigen, ohne dass er dies allerdings merken würde.

Nach diesem Überblick über den globalen Aufbau der Erzählwelt soll nun in drei weiteren exemplarischen Analysen die hier nur skizzenhaft dargestellte Problematik der Figurenverflechtungen auch detaillierter untersucht und mit den gewonnenen Ergebnissen eine abschließende Erklärung von *Der Proceß* versucht werden.

4.4 Der Prügler

Das Kapitel exemplifiziert in besonders prägnanter Weise, wie K.s Gedanken und Handlungen die Ereignisse generieren, in welchem Sinne er gleichsam als ‚Spielleiter‘ der gesamten Szene angesehen werden kann. An einem Abend, als Josef K. fast als letzter das Bankgebäude verlassen will, hört er hinter einer Tür Seufzer und möchte feststellen, woher die Geräusche kommen. Er will eintreten, denkt aber nach, vielleicht würde er Zeugen brauchen und sollte deshalb einen der zwei Diener holen, die noch in der Expedition arbeiten.²⁶⁰ Wie sehr sein Denken durch den Prozess beeinflusst wird, zeigt sich darin, dass er nicht einfach um Hilfe bitten, sondern ausdrücklich einen Zeugen bei sich haben will. Von einer unbeherrschbaren Neugierde gepackt, verzichtet er jedoch darauf und reißt die Tür auf. Seine frühere Vermutung, dass sich hinter der Tür eine Rumpelkammer befindet, wird bestätigt: alte Drucksachen, leere Tintenflaschen liegen im niedrigen dunklen Raum herum, in dem in gebückter Haltung drei Männer stehen. Die Dunkelheit, die Unordnung und die Körperhaltung der Figuren beschwören bereits die Räumlichkeiten des Gerichts herauf und K. erkennt in den zwei Männern, die von dem dritten „offenbar beherrsch[t]“ (P 189) wurden, die Wächter Franz und Willem, die angeblich wegen K.s Beschwerden vor dem Untersuchungsrichter über ihre Korruption jetzt verprügelt werden.²⁶¹ Laut Willem hatten sie

²⁶⁰ Die Benennung „Expedition“ ist hier einerseits konkret als die Versandabteilung der Firma zu verstehen, andererseits lässt sie sich auf eine Entdeckungsreise in ein unerforschtes Gebiet beziehen. Letzteres stellt die Rumpelkammer dar: Es handelt sich dabei um einen unbekannten Bereich für K., in dem er entdecken muss, dass die Prozess-Welt bereits in seine Arbeitswelt eingedrungen ist, und er – im Gegensatz zu seiner bereits zitierten Äußerung Frau Grubach gegenüber – auch in der Bank nicht „geistesgegenwärtig“ und nicht „immerfort im Zusammenhang der Arbeit“ (P 34) ist. In ihrem Gespräch hält er für den ausschlaggebenden Grund seiner Verhaftung, dass er „überrumpelt“ wurde und deswegen nicht vernünftig handeln konnte. Im Prügler-Kapitel tritt er jedoch freiwillig in einen Raum, den er für eine „Rumpelkammer“ hält, und trifft dort auf die Angestellten des Gerichts.

²⁶¹ Nach Sokel stellt das Prügler-Kapitel ein wichtiges Moment des Vorgangs dar, in dem K.s „berufliche Existenz vom Prozess“ immer mehr durchdrungen wird, so dass „die beiden ursprünglich scharf getrennten Sphären“ ineinanderwachsen und schließlich im Dom-Kapitel die eine Sphäre die andere aufsaugt. S. Sokel 1983, S. 258. Bei der Auspeitschung in der Rumpelkammer handelt es sich, so Sokel weiter, um einen Einbruch des Gerichts in die Berufswelt, was vor der Banköffentlichkeit – vertreten durch die Diener – noch zu verheimlichen ist. In den folgenden Kapiteln vermehren sich dann die Eindringlinge, bis im neunten der Bankdirektor selbst zum Agenten des Gerichts wird. Vgl. Sokel 1983, S. 259. Auch Müller interpretiert die Folterszene in der Rumpelkammer der Bank als „weiteres Eindringen der Gerichts- in die Berufssphäre“. S. Müller 2007, S. 72. In ihrer systematischen „Darstellung der Struktur und Funktionsweise der Macht“ im Roman

beide gute Aufstiegschancen zum Prügler gehabt, die sie jetzt wegen K.s Anzeige verlieren. K. behauptet jedoch, sie nicht angezeigt und ihre Bestrafung nicht verlangt zu haben.

Die Situation entspricht motivisch in mehreren Details dem Beginn des Romangeschehens: „Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.“ (P 7) Auch der eine Wächter, Willem, ist trotz K.s Dementierung davon überzeugt, dass sie nur wegen seiner Klage die schmerzhaften Prügel ertragen müssen. Er versucht sich auch von der Schuld frei zu sprechen, indem er behauptet, dass die Wäsche der Verhafteten traditionell den Wächtern gehört. Wie sie gehandelt haben, ist zwar nicht erlaubt, ohne K.s Anzeige würden sie aber nie bestraft, auch wenn ihre Sünde entdeckt worden wäre. Auch in dieser Szene ist zu erkennen, wie K. und die anderen Figuren miteinander motivisch verflochten erscheinen.²⁶² Schon der Auftakt beider Kapitel weist deutliche Zusammenhänge auf: K.s „unbezähmbare Neugierde“ (P 108) entspricht der „ganz ungewöhnlichen Neugierde“ (P 7) der alten Frau, die K.s Verhaftung als potenzielle Zeugin aus dem Fenster verfolgt. Die meisten Zusammenhänge betreffen jedoch die früher bereits behandelte Einheit von K. mit den Wächtern. In der Verhaftungsszene tritt nämlich auf K.s Läuten ein vorher nie gesehener fremder Mann in sein Zimmer; hier wird K. durch Seufzer verlockt, in ein Zimmer einzutreten, wo er noch nie war.

Parallelen sind auch zwischen der Karriere von K. bzw. der der Wächter zu ziehen: K. sieht seinen beruflichen Erfolg nach der Verhaftung in Gefahr, Willem behauptet auch, dass sie wegen K.s Anzeige keine Aufstiegschancen mehr haben, sie werden nie zum Prügler ernannt, im Gegenteil, sie „werden noch viel untergeordnetere Arbeiten leisten müssen“ (P 110). Während jedoch K. bei der Verhaftung in den Händen der Wächter zu sein schien, hängt jetzt ihr Schicksal umgekehrt von K. ab. Ein Rollentausch zwischen ihnen zeichnet sich auch darin ab, dass K. vom Angeklagten zum Ankläger, vom Erleidenden des Geschehens zum Zuschauer wird.²⁶³ Wie damals die Wächter von der Richtigkeit der Verhaftung überzeugt waren, obwohl sie keinen konkreten Grund dafür nennen konnten, ist sich jetzt der Prügler

formuliert Lubkoll die These, dass die Macht hier „nicht als lokalisierbare Instanz einer Herrschaft, auch nicht als überschaubares hierarchisches Gebilde, sondern als ein weitverzweigtes, dezentrales System von Teilfunktionen [erscheint]“. S. Lubkoll 1990, S. 280. In ihrem Sinne ist also das Gericht von vornherein mit anderen gesellschaftlichen Bereichen, so auch mit dem ökonomischen verbunden. Folglich erweist sich die Bank in der Prüglerszene „als eine Art Vollstreckungsinstitut des Gerichts“. Lubkoll 1990, S. 281. Unerklärt bleibt in dieser Auffassung jedoch, wie es möglich ist, dass die Prüglerszene am nächsten Tag nach K.s Eintritt in die Rumpelkammer von neuem beginnt.

²⁶² Ähnliches meint Liebrand, wenn sie feststellt: „Daß Vertreter der anklagenden Behörde auch angeklagt werden, ist noch ein Argument für die mögliche Identität von K. und seinem (inneren) Gericht.“ Liebrand 1998, S. 211.

²⁶³ S. dazu auch Kurz: „In diesem Theater der Existenz sind die Rollen für den Helden austauschbar.“ Kurz 1980, S. 187.

dessen vollkommen sicher, dass die Auspeitschung der Wächter „ebenso gerecht als unvermeidlich“ (P 110) ist. Dass K. die Wächter trotzdem befreien möchte, zeugt unausgesprochen von seinem Schuldgefühl.

Eine weitere Entsprechung zwischen K. und den Wächtern besteht darin, dass sie alle ihre eigene Schuldlosigkeit beteuern und die Schuld anderen zuweisen wollen: K. behauptet, er habe „keineswegs [ihre] Bestrafung verlangt“ (P 110), Willem meint, sie hätten gut gewacht und den Gewohnheiten entsprechend gehandelt, und Franz gibt für seine Handlungsweise Willem die Schuld. Sie sind auch nach K. gar nicht schuldig, vielmehr trägt die Schuld die Organisation, der sie dienen. Auch in der Denkweise von K. und den Wächtern zeigt sich hier ein klarer Zusammenhang: Während K. sich vor dem Untersuchungsrichter und dem Publikum beschwert hat, dass die Wächter „sich bestechen lassen“ wollten, will er nun selbst die beiden von dem Prügel freikaufen, eigentlich den Prügler bestechen. Er scheint damit die Spielregeln des Prozesses nicht nur gut zu kennen, sondern auch zu akzeptieren, seinen früheren Standpunkt ohne Bedenken aufzugeben.²⁶⁴ Wie früher schon darauf hingewiesen wurde, lässt sich die gesamte Prügler-Szene auf zwei Aussagen von K. zurückführen, indem die Bestechung durch K. als deren Widerlegung und die Bestrafung der Wächter als deren Bestätigung aufgefasst werden kann.

Im Akt des Prügelns ist wiederum eine Verflechtung von K. mit beiden Parteien, den konträren Figuren, zu beobachten. Als der Prügler auf Franz einschlägt und Franzens Schrei den ganzen Korridor erfüllt, kann sich K. nicht „zurückhalten“, er ruft: „schrei nicht“ (P 113). Der spontane, unbeherrschte Schrei verbindet K. mit dem Wächter, während der Stoß, den er ungewollt mit einer plötzlichen Bewegung Franz gibt, der dadurch auf den Boden fällt, ihn für einen Augenblick in die Rolle des Prüglers versetzt.²⁶⁵ Dies korrespondiert mit der Szene in Fräulein Bürstners Zimmer am Abend der Verhaftung, als ihr K. die Geschehnisse jenes Morgens vorspielt und auf diese Weise in mehreren Rollen gleichzeitig auftritt. Auch der Schrei verbindet motivisch die Figuren: Als K. den Schrei des Aufsehers nachahmt, ruft er trotz der Warnung des Fräuleins seinen Namen, „so daß sich der Ruf, nachdem er plötzlich ausgestoßen war, erst allmählich im Zimmer zu verbreiten schien“ (P 45) und auch im Nebenzimmer zu hören war. In der Rumpelkammer „erhob sich der Schrei, den Franz ausstieß, ungeteilt und unveränderlich, er schien nicht von einem Menschen, sondern von

²⁶⁴ Auch Sokel meint, dass K. in der Prüglerszene „mit dem Gericht zusammenzuarbeiten“ beginnt. S. Sokel 1983, S. 255. Vgl. dazu auch Müller 2007, S. 73.

²⁶⁵ Ähnliches meint auch Lubkoll, wenn sie über den permanenten Übergang zwischen Täter- und Opferfiguren spricht. So wird etwa K. „in einer Mischung aus voyeuristischer Angst und Lust zum Mittäter“ und damit nicht bloßes Opfer, sondern zugleich auch ein Rädchen der Machtmaschinerie. S. Lubkoll 1990, S. 283-284.

einem gemarterten Instrument zu stammen, der ganze Korridor tönte von ihm, das ganze Haus mußte es hören". (P 113) Der Lärm, der sich in diesen Fällen als Schrei artikuliert, ist übrigens in verschiedenen Variationen ein ständiges Begleitmotiv des Prozesses. Neben der Verhaftungs- und Prüglerszene sei hier nur an das „mörderisch“ spielende Grammophon am Weg zur Untersuchung, an das Zerschellen des Porzellans beim Advokaten oder an den Lärm der Klempfnerwerkstatt nahe am Haus von Titorelli erinnert.

K. setzt sich im Folgenden unmittelbar, wenn auch unbewusst, mit den Figuren in der Rumpelkammer gleich. Aus Angst nämlich, dass er wegen des Lärms von den Dienern entdeckt und in dieser Gesellschaft gesehen wird, schließt er schnell die Tür hinter sich, macht ein Fenster auf und ruft den herankommenden Dienern entgegen: „Ich bin es." (P 114) Sein Zuruf kann auch so verstanden werden, dass er es war, der geschrien hat und der geprügelt wurde.²⁶⁶ Einzusehen ist eine solche Deutung, wenn Josef K.s Antwort auf die Frage der Diener, ob etwas geschehen ist, im Kontext des letzten Kapitels gesehen wird. „»Nein, nein« antwortete K., »es schreit nur ein Hund auf dem Hof.«" (P 114) Am Ende des Schlusskapitels nämlich wird der niedergestochene K. von seinen beiden Henkern aus nächster Nähe beobachtet, indessen er sich mit einem Hund vergleicht: „»Wie ein Hund!« sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben." (312)

Die Scham spielt, verborgen wie explizit, ähnlich der Onkel-Szene, eine verbindende Rolle zwischen den Figuren: Franz sagt nämlich vor seiner Bestrafung, dass er sich „erbärmlich [schämt]" (P 113), und auch K.s Verhalten deutet auf ein ähnliches, wenn auch nicht ausgesprochenes Schamgefühl hin. Vor dem Eintritt in die Rumpelkammer hatte er noch den flüchtigen Gedanken, einen Zeugen brauchen zu können, jetzt allerdings will er keinen mehr haben und schickt deshalb die Diener zu ihrer Arbeit zurück.²⁶⁷ Bei seinem Verhör im ersten Kapitel waren auch drei Beamte als quasi Zeugen anwesend, die laut K.s Klage vor dem Untersuchungsrichter „die Nachricht von [s]einer Verhaftung verbreiten, [s]ein öffentliches Ansehen schädigen und insbesondere in der Bank [s]eine Stellung erschüttern [sollten]". (P 66) Eine ähnliche Gefahr stellen für ihn die Diener in dieser Situation dar. Um sie loszuwerden, „beugt [er] sich aus dem Fenster" und schaut auf den dunklen Hof. Indem K. mit dieser Geste die Position eines Beobachters annimmt, beschwört er erneut die Verhaftungs- und die Hinrichtungsszene herauf. Allerdings sieht er nur die dunklen

²⁶⁶ Liebrand betrachtet die Vorgänge als „sein eigenes Seelenszenario". S. Liebrand 1998, S. 212.

²⁶⁷ In der Verhaftungsszene denkt K., in sein Zimmer zurückgeschickt, zunächst daran, seine Verspätung in der Bank mit dem wirklichen Grund (d. h. mit der Verhaftung) zu entschuldigen. Sollte man es ihm aber nicht glauben, so will er sogar Frau Grubach und die beiden Alten, die ihn vom Fenster aus beobachteten, als Zeugen führen. Er denkt also auch da spontan in juristischen Kategorien, was wiederum die These unterstützt, dass er selber den Prozess gegen sich führt.

Bürofenster und sucht „angestrengt mit den Blicken in das Dunkel eines Hofwinkels einzudringen“ (P 114), wobei er von dem Gedanken gequält wird, dass er das Prügeln nicht verhindern konnte. In der Formulierung „Es quälte ihn“ (P 114) ist auch eine Anspielung auf die Auspeitschung der Wächter zu entdecken, die – wie K. vermutet – hinter der geschlossenen Tür fortgesetzt wird. Die Parallele zwischen seiner Gewissensqual und der physischen Qual der Wächter legt wiederum die untergründige Einheit der Figuren nahe.

Bezeichnender Weise leugnet K. in Gedanken wieder seine Schuld und macht Franz, bzw. dessen Unbeherrschtheit dafür verantwortlich, dass er die Tür zuschlagen musste. Hätte der Wächter nicht geschrien, wäre sein Bestechungsversuch wahrscheinlich erfolgreich gewesen. K.s Annahme basiert darauf, dass er angeblich „beobachtet [hatte], wie ihm [dem Prügler] beim Anblick der Banknote die Augen geleuchtet hatten“. (P 115) Dem widerspricht aber, dass K. seine Brieftasche „ohne den Prügler nochmals anzusehen“, hervorzog, denn „solche Geschäfte werden beiderseits mit niedergeschlagenen Augen am besten abgewickelt“. (P 111) K.s Unterstellung, nach der der Prügler mit dem ersten Schlag wohl nur die Summe hochtreiben wollte, entspricht seinen Worten damals im leeren Untersuchungssaal: „Möglich ist allerdings auch, daß man in Hoffnung auf irgendeine größere Bestechung den Proceß scheinbar weiterführen wird“ (P 79). Hier sei noch unter einem anderen Aspekt auf den Zusammenhang zwischen dem Prügler-Kapitel und K.s Gespräch mit der Frau des Gerichtsdieners verwiesen. Wie bereits ausgeführt, meint K. dort, sie könnte den Gerichtsbeamten mitteilen, dass er „durch keine Kunststücke“ (P 79) zu einem Bestechungsversuch zu bringen ist. Andererseits behauptet er, dass es ihm

gar nicht soviel daran [liegt], daß man es jetzt schon erfährt. Es würde ja dadurch den Herren nur Arbeit erspart werden, allerdings auch mir einige Unannehmlichkeiten, die ich aber gern auf mich nehme, wenn ich weiß, daß jede gleichzeitig ein Hieb für die andern ist. Und daß es so wird, dafür will ich sorgen. (P 80)

Daraus geht hervor, dass er untergründig die Fortsetzung seines Prozesses will und mittelbar auch dessen Fortgang festlegt. Dadurch, dass er die „Unannehmlichkeiten“ für die anderen als „Hiebe“ bezeichnet, werden bereits hier die „Rutenhiebe“ der Prüglerszene vorweggenommen. Diese lässt sich mit dem Prügler in dunkler „Lederkleidung“ (P 109) in der Tat als eine Art „Kunststück“ betrachten. Die Wiederholung von „Hieb“ in verbaler Form im Akt des Schlagens: „[der Prügler] „faßte die Rute mit beiden Händen und hieb auf Franz ein“ (P 113), macht den Zusammenhang noch evidenter. Dieses Gesprächsmosaik, wie auch die Geschehnisse des Prügler-Kapitels, machen leicht einsehbar, dass auch bei dieser sonderbaren Vorstellung eines absurden Theaters K. die Regie führt.

Absurd scheint auch, dass er gerade durch Bestechung „die Verderbnis dieses Gerichtswesens zu bekämpfen“ glaubt. (P 115) Es fragt sich in dieser Hinsicht allerdings, warum K. sich überhaupt einmischen will und warum es ihm daran liegt, die Wächter zu befreien, wenn er sie tatsächlich für Gesindel hält. Wollte er sie wirklich retten, so hätte es in einer realen Situation offenbar genügt, einfach die Diener zu holen. Stattdessen spielt er auch mit dem merkwürdigen Gedanken, dass er an ihrer Stelle die Prügel auf sich hätte nehmen können.²⁶⁸ Da Franz und Willem wegen seiner Klage bestraft wurden, wäre dies im Grunde genommen eine Art Selbstbestrafung gewesen. Er denkt jedoch, dass nicht sie, sondern „die wirklich Schuldigen, die hohen Beamten“ die Prügel bekommen sollten und gelobt sich auch, später diese „gebührend zu bestrafen“. (P 116) Dass allerdings K. selbst auf die Idee kommt, sich „als Ersatz für die Wächter“ (P 115) anzubieten, und auch selbst ein hoher Beamter in der Bank ist, ist ein Hinweis darauf, dass er unterschwellig mit seinen Gegnern eng verbunden ist.²⁶⁹ Würde er die Gemeinschaft mit diesen Leuten vor der „Banköffentlichkeit“ zugeben, so wäre es kein geringeres Opfer von ihm als ihre Vertretung beim Strafvollzug. Als er in Gedanken diese Möglichkeiten durchspielt, dann identifiziert er sich im Wesentlichen in beiden Fällen mit den Wächtern, auch wenn er dies sich selbst nicht eingestehen will. In abgemilderter Form, auf die Figur von K. übertragen, wiederholt sich auch die Auspeitschung der halbnackten Wächter im letzten Kapitel, als er vor seiner Hinrichtung ausgezogen wird und von einem der Herren einen leichten Schlag auf den Rücken versetzt bekommt. Auch in dieser Szene wird deutlich, dass K. im Laufe der einzelnen Episoden die auf verschiedene Protagonisten verteilten Rollen letztlich immer wieder in sich vereinigt.

Kehrt man nun aber zu den Geschehnissen in der Bank zurück, wo K. die Tür zur Rumpelkammer hinter sich zumacht, dann wird man eines ähnlichen Verdeckungsmanövers gewahr, wie dies bereits auch anhand der Verhaftungsszene zu erfahren war. Mit dem Zuwerfen der Tür verdeckt nun gleichsam K. die Wächtergruppe, man hört von nun an keine Schreie mehr, als würde damit der Folterung ein Ende gesetzt und als wäre diese Sphäre völlig verschwunden. Es ist alles still, nur die Schritte der Diener im Flur sind zu hören. Es macht sich hier auf der Klangebene bemerkbar, welche Figuren von K. wahrgenommen werden. Die Seufzer der Wächter lockten ihn in die Rumpelkammer, mit dem Türschlag

²⁶⁸ Bereits die „Eingangsszenen des Romans (...) zeigen“ nach Oliver Simons, „dass sich in Kafkas Roman-Welt das Prinzip der Stellvertretung verselbständigt“. S. Simons, Oliver: Schuld und Scham. Kafkas episches Theater. In: Höcker / Simons 2007, S. 269-293, hier S. 277.

²⁶⁹ Ein Vormotiv dieser „Stellvertretung“ ist die Drohung, die die Möglichkeit einer gemeinsamen Bestrafung in der Verhaftungsszene in Aussicht stellt. Als nämlich K. im Hemd vor dem Aufseher im Nebenzimmer erscheinen wollte, hat er sich und die Wächter der Gefahr ausgesetzt, zusammen durchgeprügelt zu werden. (P 18)

verdrängt er die Folterszene und von da an hört er nur noch die Geräusche, die von den Bankangestellten stammen. Vor dem Verlassen der Bank geht er dann noch einmal an der Tür vorbei, womit sich beinahe die Anfangsszene wiederholt: Er bleibt abermals stehen, horcht wie vorher, als er die Seufzer gehört hat. Nun hört er nichts mehr, er macht noch instinktiv eine Bewegung, die Tür zu öffnen, zieht jedoch die Hand zurück. Vorhin konnte er sich nicht beherrschen, seine Neugierde war „unbezähmbar“, ihn lockte es in die Rumpelkammer. Jetzt meint er, dass es keinen Sinn mehr hat, hineinzugehen: „Der Mann konnte die Wächter totgeprügelt haben, sie waren ja ganz in seine Macht gegeben.“ (P 116) Es handelt sich bloß um eine Prügelstrafe, die zwar eine Entehrung und Rückstufung im Dienst bedeutet und wohl „schrecklich schmerzhaft“ (P 110), aber letztlich keine Todesstrafe ist. Warum denkt also K., dass die Wächter vielleicht doch totgeprügelt wurden? Und wenn er so denkt, warum macht er die Tür nicht noch einmal auf, um sich zu vergewissern, ob dem wirklich so ist? Ähnlich unbegründet erscheint sein Gedanke hier wie seine Verwunderung in der Verhaftungsszene darüber, dass er in seinem Zimmer allein bleiben durfte, „wo er doch zehnfache Möglichkeit hatte sich umzubringen.“ (P 17) Aus dem Gesichtspunkt einer realistisch begriffenen Geschichte sind K.s Gedanken in der Tat unbegründet, auf allegorischer Ebene machen sie jedoch deutlich, dass seit dem Beginn seines Prozesses K. die Geschehnisse, spontan und unbewusst, zunächst oft mit dem Tod als dem Ausgang des Verfahrens verbindet.

Mehrdeutig ist auch das Argument, warum er die Tür trotz seiner Besorgnis nicht öffnet: „helfen konnte er niemandem mehr“ (P 116). Mit „niemand“ können nämlich alle drei, der Prügler ebenso wie die zwei Wächter, gemeint sein. Tatsächlich tritt K., hier wie in anderen Szenen, in verschiedenen Rollen auf. Als er etwa die Tür der Rumpelkammer zumacht und somit die Diener nicht näher kommen lässt, hilft er in Wirklichkeit dem Prügler. Der Angeklagte wird zum Richter, als er sich verspricht, „die wirklich Schuldigen, die hohen Beamten (...) soweit es in seinen Kräften war, gebührend zu bestrafen.“ (P 116) Oder es sei in diesem Zusammenhang an die frühere Szene in den Kanzleien erinnert, wo die Angeklagten bei seinem Erscheinen aufstanden und K. deshalb darauf schließt, man habe ihn für einen Richter gehalten. Er will zwar als Angeklagter (an)erkannt werden, aber führt sich fast wie ein Prügler auf: Er fasst einen Angeklagten am Arm, den er vorhin mit seinen Fragen verängstigte, so dass jener aufschreit, „als habe K. ihn nicht mit zwei Fingern, sondern mit einer glühenden Zange erfaßt.“ (P 95) In der Rumpelkammer erhebt sich auch Franzens ausgestoßener Schrei unter der Rute des Prüglers, weswegen K. den Wächter niederstößt. Ähnlich fasste K. damals den Angeklagten „zum Abschied wirklich fester“ und stieß „ihn auf die Bank zurück“. (P 95) Wie schon früher dargestellt, zeigt sich in seinem Verhalten von

Anbeginn eine bestimmte Ambivalenz von Angeklagten- und Richtereigenschaften. Die Tatsache, dass K. bereits der ersten ungewohnten Art der Vorladung gehorcht und beim zweiten Mal unaufgefordert zur Untersuchung geht und seinen Status als Angeklagten, trotzdem er möglicherweise für einen Richter gehalten wird, unbedingt akzeptieren lassen will, zeigt, dass es sich letzten Endes um ein Selbstgericht handelt, in dem K. in einer Person zugleich Richter und Angeklagter ist.

Nicht nur K. allein ist es jedoch, der verschiedene Rollen übernehmen kann, auch andere Figuren können einander repräsentieren. Aus dieser Sicht kann die Prüglerszene als eine Erfüllung von K.s Wunschvorstellung angesehen werden, wonach der Student, von dem er im Untersuchungsraum gedemütigt wurde, einmal bei Elsas Bett kniend „mit gefalteten Händen um Gnade bitten würde“. (P 87) Dies geschieht jetzt in der Aufführung von Franz, indem er

„sich niederknieend an K.'s Arm [hing] und flüsterte: »Wenn Du für uns beide Schonung nicht durchsetzen kannst, so versuche wenigstens mich zu befreien. Willem ist älter als ich, in jeder Hinsicht weniger empfindlich, auch hat er schon einmal vor paar Jahren eine leichte Prügelstrafe bekommen, ich aber bin noch nicht entehrt und bin doch zu meiner Handlungsweise nur durch Willem gebracht worden, der in Gutem und Schlechtem mein Lehrer ist. Unten vor der Bank wartet meine arme Braut auf den Ausgang, ich schäme mich ja so erbärmlich.«“ (P 112f)

Auch dadurch stellt sich eine Parallele zum Studenten her, dass Franz Willem seinen „Lehrer“ nennt. Auf seine Klage, dass die Braut vor der Bank auf ihn „wartet“ und dass er sich „so erbärmlich“ schäme, reagiert der Prügler: „»Ich warte nicht mehr«“ und er „faßte die Rute mit beiden Händen und hieb auf Franz ein“. (P 113) Zum einen zeigen die Eigenschaften von Franz deutlich, dass er in dieser Situation motivisch dem Studenten entspricht, zum anderen ist auch leicht zu erkennen, dass der Prügler im Wesentlichen K.s früheres Versprechen ausführt, „gelegentlich den Studenten in Behandlung zu nehmen“ (P 91). Mittelbar trägt dazu K. auch selbst bei, indem er Franz einen Stoß gibt. Dass in K. s Augen eine mögliche Figurenvertretung im Falle von Franz und dem Studenten besteht, beweist indirekt sein nachträglicher Gedanke, dass er sich „als Ersatz für die Wächter“ hätte selbst anbieten können. Seine Doppelheit ist einerseits darin zu sehen, dass er die Wächter gleichzeitig retten und bestrafen will. Andererseits möchte er sich selbst von den Wächtern befreien, indem er daran denkt, dass sie wahrscheinlich „totgeprügelt“ wurden und damit kein weiteres Eingreifen nötig ist. Doch kann er sich von ihnen nicht loslösen, das Geschehene beherrscht auch weiterhin seine Gedanken. Als er die Bank verlässt und die Freitreppe hinuntersteigt, sucht er unter den Passanten Franzens Braut, aber es war „selbst in der weitem Umgebung (...) kein Mädchen zu sehen, das auf jemanden gewartet hätte.“ (P 116) Auch am nächsten

Tag kann er sich nicht auf seine Arbeit konzentrieren, er muss ständig an die Wächter denken. Spätabends, beim Weggehen, öffnet er nun die Tür zur Rumpelkammer „wie aus Gewohnheit“ (P 117). Als er wieder die drei Personen im Kerzenlicht erblickt, schlägt er erschrocken die Tür zu und sucht Hilfe bei „den Dienern, die ruhig an der Kopiermaschine arbeiten“ (P 117). Dass die Tätigkeit der Diener konkret bezeichnet wird, weist, wie ihre Arbeit in der Expedition am Vortag, auch diesmal über sich hinaus. Es wird hier gleichsam die gestrige Szene „kopiert“, das heißt wiederholt. Wie K. „fast weinend“ (P 117) zu ihnen läuft, erinnert an das „von Tränen ganz überlaufen[e] Gesicht“ von Franz, das er am vorigen Abend „mit K.s Rock“ trocknete. (P 113) Dort hat der Wächter K. um Hilfe angefleht, nun erwartet K. von den Dienern, dass sie die Rumpelkammer ausräumen und ihn damit von der Heimsuchung des Prozesses befreien. Während er zuerst die ihn kompromittierenden Figuren vor den Dienern verheimlichen wollte, will er sie in diesem Falle ausdrücklich mit ihrer Hilfe loswerden; in seinem wandelnden Verhältnis zu den Dienern manifestiert sich erneut K.s Doppelaspekt bezüglich des Prozesses. Am ersten Abend wollte er noch selbst „die Verderbnis dieses Gerichtswesens“ (P 115) bekämpfen, doch hat er dies letztlich aufgeschoben. Ähnlicherweise verschieben nun die Diener das Ausräumen der Rumpelkammer auf den nächsten Tag. Auch K. sieht ein, dass es schon zu spät ist und er „sie nicht mehr zu der Arbeit zwingen“ (P 117) kann. Seine Absicht, den Schmutz zu beseitigen, die Rumpelkammer auszuräumen und wieder in Ordnung zu bringen, vergisst er schnell. Er setzt sich zu den Dienern und macht selber Unordnung, indem er, scheinbar die Kopien überprüfend, diese durcheinanderwirft.

Eine ähnliche Situation fand am Abend der Verhaftung statt: K. setzte sich zu Frau Grubach, die damit beschäftigt war, ihre Strickstrümpfe in Ordnung zu bringen, und „vergrub von Zeit zu Zeit eine Hand in die Strümpfe.“ (P 32) Auf die Entschuldigung von K. wegen der Vorfälle am Morgen antwortete Frau Grubach, dass es ihr keine zusätzliche Arbeit bereitet habe, die Spuren der Verhaftung zu beseitigen. Am Ende ihres Gesprächs macht K., wie früher schon zitiert, die merkwürdige Bemerkung, dass die Reinhaltung der Pension nur möglich sei, wenn sie ihm zuvor kündige. Dies trifft besonders prägnant auf die gegenwärtige Situation von K. angesichts der Ereignisse in der Rumpelkammer zu: Um diese endgültig ausräumen zu können, muss man in Wirklichkeit K. entfernen, wegen dem es überhaupt zu der Prüglerszene kommt, der in gewisser Hinsicht die gesamte Szene selber erzeugt.

Ordnung und Unordnung, Ordnung machen und Unordnung bereiten sind ein grundlegendes Gegensatzpaar in der Strukturierung der gesamten Erzählwelt. Auch im konkreten Zusammenhang ergibt sich eine motivische Entsprechung zu der Verhaltensweise

der drei Bankbeamten in der Verhaftungsszene, die in Fräulein Bürstners Zimmer, wie sie dies nachträglich bemerkt, ihre Photographien durcheinandergeworfen haben. K. scheint von Anfang an, dass durch die Verhaftung Unordnung in sein Leben gekommen ist, die er wieder in Ordnung zu bringen hat. Trotz dieser Erkenntnis macht er aber statt Ordnung auch selbst immer wieder nur Unordnung.²⁷⁰ Als er etwa die Verhaftungsszene am Abend für Fräulein Bürstner nachspielt, um noch ein Beispiel zu nennen, ordnet er die Möbelstücke erneut um, so wie sie am Morgen waren, und bringt damit das Zimmer wieder durcheinander. Nachdem seine Aufführung wegen seines lauten Rufs durch das Klopfen von Hauptmann Lanz unterbrochen wird, verspricht er Fräulein Bürstner, wieder alles in Ordnung zu bringen.

Abschließend sei noch kurz auf ein Moment der Prügelszene hingewiesen, das auf der Handlungsebene auf den ersten Blick scheinbar ohne Belang ist. Zieht man jedoch einen größeren Zusammenhang in Betracht, so lässt sich in ihm die Verbildlichung der Schlussworte des Geistlichen im Dom-Kapitel erblicken, das im letzten Abschnitt noch ausführlich behandelt wird. Es handelt sich dabei um die Sentenz: „Das Gericht will nichts von Dir. Es nimmt Dich auf wenn Du kommst und es entläßt Dich wenn Du gehst.“ (P 304) Zu erkennen ist hier eine klare Parallele zum Öffnen und Schließen der Tür zur Rumpelkammer: Mit dem Öffnen der Tür wird K. ins Gericht aufgenommen, er generiert gleichsam die nachfolgenden Geschehnisse, mit dem Schließen der Tür hingegen wird die Szene in gewisser Weise eingestellt, die Geschehnisse heben sich auf.

4.5 Kampf mit dem Direktor-Stellvertreter

Im Mittelpunkt der nachfolgenden Analyse steht K.s Auseinandersetzung mit dem Direktor-Stellvertreter im Fragment *Kampf mit dem Direktor-Stellvertreter* und in den abgeschlossenen Kapiteln des Romans. Das in der Forschung wenig beachtete Fragment wird hier behandelt, weil es in vieler Hinsicht eine Ausnahme in K.s einjährigem Prozess darstellt. Während K. sich nach dem Morgen der Verhaftung immer weniger auf seine Arbeit konzentrieren konnte, „fühlte [er] sich [eines Morgens] viel frischer und widerstandsfähiger als sonst.“ (P 339) Dieser Beginn erklärt an sich schon, warum sich das Fragment als Gegenstück zum Kapitel *Advokat / Fabrikant / Maler* lesen lässt, in dem K. „trotz der frühen Stunde schon äußerst müde in seinem Bureau“ sitzt und unter dem Vorwand, er sei in einer größeren Arbeit, niemand zu sich lässt. Statt der Arbeit sitzt er aber untätig herum und denkt

²⁷⁰ Siehe auch Walser 1963, S. 99.

über eine Verteidigungsschrift nach, da der „Gedanke an den Proceß (...) ihn nicht mehr“ verließ (P 149). Gleichsam als Gegensatz dazu heißt es in dem Fragment:

An das Gericht dachte er kaum; wenn es ihm aber einfiel, schien es ihm als könne diese ganz unübersichtlich große Organisation an irgend einer allerdings verborgenen im Dunkel erst zu ertastenden Handhabe leicht gefasst, aufgerissen und zerschlagen werden. Sein außergewöhnlicher Zustand verlockte K. sogar den Direktor-Stellvertreter einzuladen in sein Bureau zu kommen und eine Angelegenheit, die schon seit einiger Zeit drängte, gemeinsam zu besprechen. (P 339)

In anderen Szenen des Romans taucht der Direktor-Stellvertreter, den K. als seinen Rivalen nicht besonders mag, unerwartet und ungerufen in K.s Nähe oder in seinem Zimmer auf. Bezeichnenderweise erscheint er das erste Mal direkt nach dem Telefonat, in dem K. über die erste Untersuchung verständigt wurde, und versucht den nachdenklichen K., der ihm im Wege steht, mit der Frage „»Schlechte Nachrichten?« (...) vom Apparat wegzubringen.“ (P 50) Die beiläufige Einladung zur Segelpartie am Sonntag, gerade am Tag der ersten Untersuchung, lässt sich als eine Art Alternative zum Prozess deuten und stellt dadurch K. vor eine wichtige Entscheidung. Nimmt K. die Einladung an, zeigt er, dass ihm die Bankkarriere wichtiger ist als sein Prozess. Die Erwähnung von Staatsanwalt Hasterer, den K. bei seiner Verhaftung zuerst anrufen wollte, und der am Ausflug auch teilnehmen wird, enthält jedoch auch einen Hinweis auf das untergründige Wissen des Direktor-Stellvertreters. Hasterer scheint hier der Direktor-Stellvertreter als Lockvogel zu benutzen, da er ihn allein aus einer größeren Gesellschaft namentlich nennt. Der Staatsanwalt könnte nämlich jemandem, der angeblich verhaftet und eben zu einer Untersuchung geladen wurde, nützlich sein. Ähnlich dachte früher auch K., jetzt überhört er aber diese Bemerkung, als sollte es wirklich keinen Sinn haben, ihn zu sprechen, wie das der Aufseher in der Verhaftungsszene behauptete. Obwohl K. die Einladung als Versöhnungsversuch auffasst, der seine Wichtigkeit in der Bank beweist, lehnt er sie mit der Begründung ab, dass er am Sonntag schon eine Verpflichtung habe. In dem Verhältnis der beiden ist dies eine entscheidende Szene. Die Absage ist zugleich die Ablehnung des Versöhnungsversuchs, der seine Karriere möglicherweise gefördert hätte. Mit diesem Akt nimmt er nun unausgesprochen für den Prozess Partei. K. verhält sich während des kurzen Gesprächs zerstreut und denkt die ganze Zeit an die Untersuchung. Als er jedoch zum zweiten Mal, in diesem Fall ohne vorgeladen zu sein, den Sitzungssaal aufsucht und vom Gerichtsdieners in die Kanzleien geführt wird, wird ihm dort schwindlig, und er fühlt sich immer schlechter. Es verweist die Beschreibung seines Befindens durch den

merkwürdigen Vergleich mit einer Seekrankheit auf die frühere Szene zurück, in der er vom Direktor-Stellvertreter zur Segelbootfahrt eingeladen wurde:

[E]r war wie seekrank. Er glaubte auf einem Schiff zu sein, das sich in schwerem Seegang befand. Es war ihm als stürze sich das Wasser gegen die Holzwände, als komme aus der Tiefe des Ganges ein Brausen her, wie von überschlagendem Wasser, als schaukle der Gang in der Quere und als würden die wartenden Parteien zu beiden Seiten gesenkt und gehoben. (P 106)

Ähnlich wichtig wie die motivische Entsprechung ist die Lebensreise als toposhafter Bezug der imaginierten Schifffahrt: In seinem Schwächeanfall wird K. vom Tod heimgesucht, der einerseits durch stürzendes, überschlagendes, brausendes Wasser, andererseits durch die Gerichtskanzleien im Dachboden als ein Schiff in schwerem Seegang verbildlicht wird. Rückblickend, angesichts des Schifffahrtbildes, scheint sich der scharfe Unterschied zwischen der Untersuchung und der Segelpartie, die in ihrem engeren Kontext zunächst mit Recht als deren Alternative begriffen werden konnte, zu relativieren. Es ist nämlich kein Zufall, dass in K.s Vision die Gefahr des Todes symbolisch als ein Schiff im Seesturm erscheint und in ihr die Sphäre der Bank und die des Gerichtes miteinander verknüpft werden. Dass diese Verbindung ausdrücklich durch die Imagination von K. hergestellt wird, bestätigt erneut die Grundhypothese der Arbeit: K. generiert insofern die Geschehnisse, als in seiner Vorstellung der Einbruch des Prozesses in die Bank in latenter Weise bereits an dieser Stelle vorweggenommen wird.

Die zweite Erwähnung des Direktor-Stellvertreters erfolgt in Zusammenhang mit dem Besuch des Onkels. Er ärgert sich über K.s Gleichgültigkeit und hört nicht auf, ihm beim Weggehen auch in der Vorhalle, „wo einige Beamte und Diener herumstanden und die gerade auch der Direktor-Stellvertreter kreuzte“ (P 124), laut Fragen zu stellen. Er verlangt eine ehrliche Antwort auf die Frage, „was es für ein Proceß ist“, K. will darüber aber „vor den Leuten nicht (...) offen reden“. (P 124) Ein anderes Mal erschien der Direktor-Stellvertreter gerade in dem Moment, als K. eine dringende Arbeit wieder beiseite schob, um in seinem Schreibblock die Eingabe ans Gericht zu skizzieren. Der plötzlich „mit großem Gelächter“ (P 169) eintretende Direktor-Stellvertreter vereitelte seinen Versuch, indem er ihm den Bleistift aus der Hand nahm, um mit einer Zeichnung in K.s Schreibblock den eben gehörten Börsenwitz zu illustrieren.²⁷¹ Die zwei Männer treten auch in dieser Szene als Gegenfiguren

²⁷¹ „Lachen“ charakterisiert am Anfang auch K., er sagt nämlich mehrmals, dass er über den Prozess lacht. Nach Vietta „kehrt sich nun das Lachen um: Andere Figuren – so der verhasste Direktor-Stellvertreter – kommen „mit großem Gelächter“ in K.s Dienstzimmer. S. Vietta 2007, S. 168. Diese Aussage trifft insofern nicht ganz zu, als

auf: Während K. sich in der Arbeitszeit mit einer Privatangelegenheit beschäftigt und seine Arbeit wegen des Prozesses vernachlässigt, hat sogar der Witz, über den der Direktor-Stellvertreter lacht, mit dem Geschäft zu tun. Dieser Witz wird dann unbewusst zum Anlass, K. das Papier und Schreibzeug wegzunehmen und somit die Arbeit an der Eingabe zu verhindern.

Die Szene wiederholt sich teilweise, als K. mit dem Fabrikanten eine geschäftliche Verhandlung beginnt. Er kann aber dessen begeisterten Ausführungen nicht lange folgen, weil er völlig erschöpft ist. Dass er dem Vortrag des Fabrikanten zuhört, kann er nur noch durch das Hin- und Herfahren über die Geschäftspapiere vortäuschen. Als aber diese, „das einzig Faßbare“, der Fabrikant mit der Hand verdeckt, sinkt er „haltlos gegen die Seitenlehne“ des Sessels (P 173).²⁷² Merkwürdig ist dabei, dass der Fabrikant, der mit seiner Angelegenheit K. in die geschäftliche Arbeit einbeziehen will, ihn mit seiner Geste daran auch hindert. In diesem Moment tut sich die Tür des Direktionszimmers auf und der Direktor-Stellvertreter tritt herein. K. sieht ihn zunächst nur undeutlich, als würde er „hinter einem Gazeschleier“ (P 173) stehen. K. beschäftigt sich damit nicht weiter, er interessiert sich nur für die Wirkung, die das Erscheinen des Direktor-Stellvertreters auf den Fabrikanten ausübt. Dieser springt gleich auf und läuft ihm entgegen, was K. sehr erfreut. Da er aber „fürchtete, der Direktor-Stellvertreter könnte wieder verschwinden“, das heißt die Erscheinung würde sich wieder auflösen, dachte er beim Anblick des hineilenden Fabrikanten, er „hätte ihn noch zehnmal flinker machen sollen“.²⁷³ (P 173)

Die Geschehnisse dienen wieder als typisches Beispiel dafür, wie K. die Figuren und Situationen der Erzählwelt selber erzeugt. Wie früher der Kanzleidirektor, der plötzlich aus einer dunklen Ecke des Advokatenzimmers in Erscheinung trat, taucht auch der Direktor-Stellvertreter in dem Augenblick auf, als K. seine Hilfe braucht. In der Tat wird K., seiner Hoffnung entsprechend, vom Direktor-Stellvertreter gerettet, indem er die für K. „schwierige“ (P 173) Angelegenheit von ihm übernimmt. Im Gegensatz zu K. hört er nun dem Fabrikanten aufmerksam zu, verhandelt mit ihm schlagfertig und begleitet ihn später in sein Büro. K. bleibt während der Unterredung passiv und fast unbemerkt, gleich wie dies in den bereits behandelten Szenen beim Advokaten und beim Direktor der Fall war. Ihm, der sich wieder

K.s Bitte: „Anna soll mir das Frühstück bringen“ bereits in der Anfangsszene „ein kleines Gelächter im Nebenzimmer“ (P 8f) bei den Wächtern auslöst. Auch Fräulein Bürstner lacht über K.s Erzählung und ebenso bringt er mit seiner Rede die Zuschauer seiner ersten Untersuchung mehrmals zum Lachen.

²⁷² Die Bedeutung des Verdecken-Motivs wurde schon in der Verhaftungs-, der Prügler- und der Italiener-Szene beleuchtet. Es handelte sich immer wieder um den Wechsel der Dominanz der gegensätzlichen, durch Figuren oder symbolische Gegenstände repräsentierten Sphären.

²⁷³ Diese Annahme unterstützt auch eine gestrichene Textstelle in der Handschrift, in der statt „machen sollen“ die modale Kombination „machen wollen“ steht. (PA 247)

über die Papiere auf dem Schreibtisch neigt, scheint das Geschäftsgespräch zwischen dem Fabrikanten und dem Direktor-Stellvertreter eine Verhandlung über ihn selbst zu sein. K.s Vorstellung verwandelt die Szene in seinen Gerichtsprozess, die beiden Gestalten über seinem Kopf gewinnen für ihn „übertriebene“ (P 174) Größe. Sich erhebend nimmt er ein Blatt vom Schreibtisch und reicht es ihnen, als würde er die endlich fertiggestellte „große Eingabe (...), die ihn gänzlich entlasten sollte“ (P 174), beim Gericht einreichen. Das Papier wird jedoch vom Direktor-Stellvertreter ungelesen auf den Tisch zurückgelegt, wie dies laut Huld immer wieder auch den Eingaben beim Gericht geschieht, so dass damit die Szene in gewisser Weise den endgültigen Ausgang von K.s Prozess vorwegnimmt. Umso mehr als die Verhandlung der beiden Herren „über seinem Kopf“ (P 174) das Verhalten der Begleiter von K. bei der Hinrichtung heraufbeschwört, die das Messer über K. einander hin- und herreichen. Die Episode zeigt wieder, wie K. in seiner Imagination die Bank- und die Gerichtssphäre gegenseitig ineinander überführt und im Grunde genommen die beiden Bereiche miteinander vereint. So denkt er schon vor der Ankunft des Fabrikanten, dass auch der Prozess nur ein großes Geschäft ist. Als sich dann der Direktor-Stellvertreter mit dem Fabrikanten in sein Büro zurückzieht und K. allein bleibt, meint er sogar, dass die Geschäfte, die er in der Bank zu besorgen hat, „eine Folter“ darstellen, die mit seinem Prozess zusammenhängt und „vom Gericht anerkannt“ (P 177) wird.

Auch in der Figur des Fabrikanten verschmelzen die beiden Sphären miteinander: als Geschäftsfreund ist er zu Beginn „ganz von der Geschäftssache eingenommen“ (P 172) und versucht auch K. für das Geschäft zu gewinnen. Er lässt sich durch K.s Zerstreutheit nicht beeindrucken und zwingt ihn förmlich zur Fortsetzung ihrer Besprechung. Als der Direktor-Stellvertreter auftaucht, sucht er ihn „für sich zu erobern“ (P 174). Nach der Verhandlung mit ihm im Direktionszimmer, die beinahe mit „Geschäftsabschluß“ endete, tritt er „unbemerkt“ (P 179) ins Zimmer, wie dies auch der Direktor-Stellvertreter zu tun pflegt, und seine Stimme ertönt hinter K., ähnlich wie jener die Stimme des Direktor-Stellvertreters damals, nach der telefonischen Verständigung über die erste Untersuchung, „hinter sich“ (P 50) hörte. Auch das Motiv des Lachens, das K.s Rivalen in den früheren Szenen kennzeichnete, kehrt bei ihm zurück: „Er lachte, schüttelte K.s Hand und wollte auch ihn zum Lachen bringen.“ (P 179) Sie beginnen nun ein zweites Gespräch, in dem sich herausstellt, dass er um K.s Prozess bereits vom Gerichtsmaler Titorelli weiß. Der Fabrikant, der zuerst als Geschäftsmann in die Bank kommt, enthüllt sich somit als Mittler zum Gericht und weist insofern nicht nur zum Onkel, sondern auch zum Italiener motivische Verwandtschaft auf. Durch seine Mitteilung entzieht er K. seiner Arbeit wie auch den immer noch im Vorzimmer wartenden drei Herren, deren

Angelegenheiten auf diese Weise wiederum von dem plötzlich auftretenden Direktor-Stellvertreter übernommen werden, der dadurch in gewisser Hinsicht als K.s Stellvertreter in der Bank fungiert. K. betrachtet dies als die Schädigung seines Ansehens, als einen Versuch von Besitzergreifung, tut aber nichts dagegen. An diesem winterlichen Herbstvormittag fühlt er sich dem Direktor-Stellvertreter „nicht gewachsen“ (P 187), daher verschiebt er die Auseinandersetzung mit ihm auf später. Er meint jedoch, wenn seine „persönlichen Schwierigkeiten einmal beseitigt sein werden, dann soll er wahrhaftig der erste sein, der es zu fühlen bekommt und zwar möglichst bitter“.²⁷⁴ (P 187)

In dem Fragment hat er diese Hoffnung aber aufgegeben und hält die Konfrontation mit dem Direktor-Stellvertreter für notwendig. K. lädt ihn an diesem Tag zu sich in das Büro ein, um „eine geschäftliche Angelegenheit“ (P 339) zu besprechen. Bei solchen Unterredungen verhält sich gewöhnlich der Direktor-Stellvertreter so, „als hätte sich sein Verhältnis zu K. in den letzten Monaten nicht im Geringsten geändert.“ (P 339) Wie „in den frühern Zeiten des ständigen Wettbewerbs“ hört er K. immer ruhig zu, bekundet mit „vertrauliche[n] ja kameradschaftliche[n] Bemerkungen“ (P 339) seine Teilnahme. Gerade seine ausschließliche Konzentration auf das Geschäftliche und sein Pflichtbewusstsein verwirren aber K. ständig und lassen seine Gedanken „sofort nach allen Seiten (...) schwärmen“ (P 340), so dass er die Sache fast unbemerkt seinem Rivalen überlässt. Der Direktor-Stellvertreter scheint seinem Wesen nach nur für das Geschäft geschaffen zu sein, nimmt es gleichsam in sich auf, während die geschäftliche „Hauptsache“ (P 339) aus K.s Gedanken bald entschwindet, was er nachträglich immer wieder als Niederlage auffasst. Das teilnehmende und verständnisvolle Verhalten des Direktor-Stellvertreters wird durch den Kommentar des Textes, dass man in ihm „aber keine Absicht sehen musste“ (P 339), indirekt als geschickte Taktik verdächtig gemacht.

Es wird auch ein besonders schlimmer Fall erwähnt, als K. in solchem Maße geistesabwesend war, dass er am Ende nicht wusste, warum der Direktor-Stellvertreter plötzlich sein Büro stumm verließ. K. konnte sich nicht einmal erinnern, ob die Besprechung wegen seiner Unkonzentriertheit bzw. dummen Bemerkung abgebrochen oder „regelrecht abgeschlossen“ (P 340) wurde. Er unterstellt dem Direktor-Stellvertreter, dass er ihm eine „lächerliche Entscheidung (...) entlockt hatte“, die er nun schnell „zum Schaden K.'s zu verwirklichen“ sucht. (P 340) Der Vorfall hatte jedoch vorerst „keine sichtbaren Folgen“ (P 340), so dass sich K. dadurch nicht einschüchtern ließ und seinen Rivalen auch hinterher

²⁷⁴ Damit zitiert K. die Antwort des Wächters auf seine Aussage, wonach das Gesetz, auf dessen Grund er verhaftet wurde, nur in dem Kopf der Wächter existiere: „Sie werden es zu fühlen bekommen.“ (P 15)

immerzu aufsuchte. Sein Verhalten erinnert in diesem Zusammenhang an seine anfängliche Haltung gegenüber dem Prozess, dem er sich trotz mehrmaliger Niederlage immer wieder entstellte. Ähnlich drängt es K. trotz seiner Misserfolge wiederholt zu der Tür des Direktor-Stellvertreters. Dass es zwischen dem Prozess und K.s Beziehung zum Direktor-Stellvertreter einen Zusammenhang gibt, legen auch K.s folgende Überlegungen nahe:

Es war keine Zeit mehr sich vor ihm zu verstecken, wie er es früher getan hatte. Er hoffte nicht mehr auf einen baldigen entscheidenden Erfolg, der ihn mit einem Mal von allen Sorgen befreien und von selbst das alte Verhältnis zum Direktor-Stellvertreter herstellen würde. K. sah ein, dass er nicht ablassen dürfe, wach er zurück, so wie es vielleicht die Tatsachen forderten, dann bestand die Gefahr, dass er möglicherweise niemals mehr vorwärts kam. (P 340f)

Ähnliche taktische Schritte will er dem Direktor-Stellvertreter wie auch dem Prozess gegenüber unternehmen. Gemäß dem Vorschlag des Onkels denkt er zunächst vor dem Gericht aufs Land zu flüchten, aber er lehnt letztlich den Landaufenthalt ab, denn das würde eine Art Schuldbekennnis bedeuten, und auch kann er „selbst die Sache mehr betreiben“ (P 127), wenn er in der Stadt bleibt. Auch in dem Kampf mit dem Direktor-Stellvertreter erweist sich K. als Triebkraft, indem er ihn nicht in Ruhe lässt, auch wenn er untergründig weiß, dass dadurch kein anderes Ergebnis als die Stärkung der Machtposition seines Gegners erzielt wird.

Zu Beginn der Behandlung des Fragments wurde bereits zitiert, dass er sich eines Morgens besonders frisch und kräftig fühlte, um sich auf eine neue Auseinandersetzung mit dem Direktor-Stellvertreter einzulassen. Die Besprechung ist als die Wiederholung ihrer früheren Begegnungen anzusehen, wobei allerdings die Rollen vertauscht sind: Der selbstbewusst lächelnde K. lässt sich vom Geschäft nicht ablenken und konzentriert sich vollständig auf den Bericht und seinen eigenen Vorschlag, „von dem er sich eine besondere Wirkung auf den Direktor-Stellvertreter versprach“ (P 343). Dieser hört diesmal anscheinend kaum zu. Er behauptet zwar, dass „er alles genau höre und auffasse“ (P 343), trotzdem macht er keine Bemerkungen zur Sache, stattdessen beschäftigt er sich immer intensiver mit K.s Schreibtisch und versucht daran irgendeinen bisher unbemerkten Fehler, eine Lockerung an dessen Balustrade zu reparieren. Sein Vorgehen erinnert an K.s bereits zitierte Gedanken, wie er das Gericht zu besiegen glaubte: Es „schien (...) ihm als könne diese ganz unübersichtlich große Organisation an irgend einer allerdings verborgenen im Dunkel erst zu ertastenden Handhabe leicht gefaßt, ausgerissen und zerschlagen werden.“ (P 339) Der Direktor-Stellvertreter hebt nämlich mit seinem Taschenmesser und K.s Lineal ein Stück der Balustrade vom Schreibtisch, versucht dann die Säulen mit beiden Händen in die Löcher

zurückzudrücken und als es nicht gelingt, setzt er sich auf die Balustrade, deren obere Leiste unter der Last zerbricht. Es ist leicht zu bemerken, dass der Direktor-Stellvertreter K.s Schreibtisch, der in dieser Hinsicht auch seine Arbeit symbolisiert, mit ähnlicher Methode zerstört bzw. beschädigt, wie sich K. gerade an diesem Morgen vorstellte, das Gericht bekämpfen zu können. Obwohl K. und der Direktor-Stellvertreter in erster Annäherung als gegensätzliche Figuren erscheinen, weist die motivische Entsprechung der ‚Kampfmethoden‘ auf ihre untergründige Identität hin.

Diese Beobachtung wird auch durch weitere, zunächst wenig auffällige Parallelen zwischen ihnen untermauert. So sind sie etwa gleichermaßen in Eile und führen in vieler Hinsicht ähnliche Gesten aus. Auch stehen sie beide während der Besprechung auf: Der Direktor-Stellvertreter versucht, „mit beiden Händen (...) die Balustrade in die Platte zu drücken“, K. reicht seinerseits, „den Finger unter eine Zahl gedrückt“ (P 344), ein Papier dem Direktor-Stellvertreter entgegen. Damit wollen sie jeweils ihrer Arbeit gleichsam Nachdruck geben. Beide scheinen von ihrer Tätigkeit ganz eingenommen zu sein, und beide nehmen nur am Rande die Handlung des anderen wahr. Sie merken zwar, dass ihre Absichten einander durchkreuzen, aber beide verrichten ihre Arbeit mit solchem Elan, dass sie dabei nicht zu unterbrechen sind. K. will mit dem Bericht seinen Rivalen beeindrucken und ihm zeigen, dass er noch nicht „abgetan sei“ (P 341). Aber letztendlich will er eher nur sich selbst davon überzeugen, dass „er hier in der Bank noch etwas zu bedeuten habe“ (P 343). Umgekehrt gelingt es schließlich auch dem Direktor-Stellvertreter nicht, den vermeintlichen Fehler an der Balustrade zu verbessern. Dabei fällt auf, dass der Direktor-Stellvertreter, der sonst ausschließlich an „der geschäftlichen Hauptsache“ (P 339) interessiert ist, hier sich gleichgültig gegenüber K.s Geschäftseifer benimmt. Dies lässt darauf schließen, dass er im Verlauf der Geschichte nicht einen ständigen und unveränderlichen Wert repräsentiert. Vielmehr hängt sein Verhalten grundsätzlich mit K.s Wandlungen zusammen, dessen jeweilige Kontrastfigur er in der Geschichte darstellt. In seinem Vorgehen, in der Beschädigung von K.s Schreibtisch, ist der Gegenakt des von K. imaginierten Zerschlagens der „unübersichtlich großen Organisation“ (P 339) des Gerichtes zu erkennen. Zugleich lassen sich die Geschehnisse auch als die Enthüllung von K.s Selbsttäuschungen deuten, die ihn stets dazu verleiten, den „Kampf mit dem Direktor-Stellvertreter“, wie auch der Titel des Fragments heißt, aufzunehmen. Auch in diesem Kontext stellt der Schreibtisch das Abbild von K.s Zustand dar, der sich zuletzt jedoch als ein Scheinzustand erweist: Die „vorzügliche Arbeit“, die „fest in Holz“ sitzende Balustrade weist nämlich, wie dies zumindest der Direktor-Stellvertreter andeutet, eine „Lockerung“ (P 342) auf. Parodistisch ist die Situation

deshalb, weil K. von der eigenen Rede so berauscht und mitgerissen wird, dass er nicht fähig ist, die volle Aufmerksamkeit des Direktor-Stellvertreters für sich zu gewinnen und ihn von der unnötigen Reparatur abzulenken:

In der Eile seiner Rede hatte K. gar nicht Zeit, den Direktor-Stellvertreter ausdrücklich von seiner Arbeit an der Balustrade abzuziehen, nur zwei oder dreimal strich er während des Vorlesens mit der freien Hand wie beruhigend über die Balustrade hin, um damit, fast ohne es selbst genau zu wissen, dem Direktor-Stellvertreter zu zeigen, dass die Balustrade keinen Fehler habe und dass selbst wenn sich einer vorfinden sollte, augenblicklich das Zuhören wichtiger und auch anständiger sei als alle Verbesserungen. (P 344)

Die Szene bricht mit der knappen Feststellung des verärgerten Direktor-Stellvertreters ab: „Schlechtes Holz“ (P 345). Dieser Abschluss des Fragments ermöglicht es offenbar nicht, zuverlässige Folgerungen auf den Ausgang von K.s „Kampf mit dem Direktor-Stellvertreter“ zu ziehen. Über ihr Verhältnis lässt sich dennoch ein plausibles Bild erstellen, da die Analyse außer den Bezügen im Fragment auch ihre gemeinsamen Auftritte in den abgeschlossenen Kapiteln mitberücksichtigt hat. Während der Direktor-Stellvertreter an der Oberfläche, so scheint es zumindest K., voll im Dienste der Arbeit steht, scheint er unterschwellig über ein tieferes Wissen zu verfügen, das K.s Bestrebungen immer wieder in Frage stellt und lächerlich macht. Es wurde bereits im Einzelnen dargestellt, wie er K.s Klienten übernimmt und die geschäftliche Arbeit statt seiner verrichtet. Andererseits vereitelt er K.s Versuch, eine Eingabe zu entwerfen, hindert ihn an der Vorbereitung für die Dom-Führung und schließlich beschädigt er K.s Schreibtisch und missachtet gänzlich dessen schwungvollen Bericht über eine Geschäftsangelegenheit. Wenn er K. in der Arbeit aushilft, ihn gelegentlich von seinen Pflichten in der Bank entlastet, treibt er ihn eigentlich mittelbar seinem Prozess zu. Wenn er aber immer wieder K.s Vorbereitungen auf den Prozess stört, macht er unausgesprochen die Vergeblichkeit und Sinnlosigkeit jeder Art der Verteidigung gegen den Prozess deutlich. Ähnlich anderen widersprüchlichen Figuren wie dem Onkel, dem Advokat, dem Fabrikant oder Titorelli, die sich scheinbar für K.s Verteidigung einsetzen, in Wirklichkeit jedoch eine Mittlerrolle zum Gericht erfüllen, entspricht die Ambiguität des Direktor-Stellvertreters K.s eigener Spaltung, indem er einerseits bewusst gegen das Gericht kämpft, andererseits jedoch, unbewusst, selbst den Prozess fördert. Dies bestätigen auch die zahlreichen motivischen Entsprechungen zwischen K. und dem Direktor-Stellvertreter, welche die beiden Figuren miteinander funktional identifizieren. Verglichen mit den genannten Figuren, die in

verschiedenem Maße mit dem Gericht verknüpft sind, erweist sich der Direktor-Stellvertreter als dessen latenter Repräsentant innerhalb des Bankbereichs.²⁷⁵

4.6 Josef K. als Figurenkomplex

Das berühmte *Dom*-Kapitel beginnt mit einem Auftrag an Josef K. Er soll einem wichtigen italienischen Geschäftsfreund, einem angeblichen „Kunstliebhaber“ einige Kunstdenkmäler der Stadt zeigen. Diesen Auftrag, „den er zu anderer Zeit gewiß für ehrend gehalten hätte“ (P 270), übernimmt er nur ungern, da er hinter der Tatsache, dass er in der letzten Zeit ziemlich oft seiner Arbeit in der Bank entzogen wurde, eine Verschwörung vermutet. Um doch noch einige Arbeit vor der Führung erledigen zu können, kommt er an diesem Tag ungewöhnlich früh ins Büro. Kaum hat er sich aber an den Schreibtisch gesetzt, wird er schon ins Empfangszimmer gerufen, wo der italienische Gast und der Direktor ihn erwarten. Bereits bei der Begrüßung und Vorstellung des Italieners stellen sich Verständigungsschwierigkeiten ein, die sich im nachfolgenden Gespräch noch mehr steigern. K. bemerkt nämlich, dass der Italiener einen Dialekt spricht, den er nur „bruchstückweise“ versteht und der für ihn „nichts Italienisches“ hat. Der Direktor verständigt sich hingegen ausgezeichnet mit dem Gast in dessen Dialekt. Schließlich verzichtet K. darauf, „den Italiener verstehen zu wollen“ (P 274) und folgt der Konversation nur mit den Blicken, wodurch er aber so zerstreut und ermüdet wird, dass er, sich und die anderen vergessend, fast aufsteht und weggeht. Zum Glück besinnt er sich noch rechtzeitig. Da schaut auch der Italiener auf die Uhr und schickt sich an zu gehen. Beim Abschied redet er fast unaufhörlich zu K., der sich „gegenüber diesem Italienisch“ (P 275) weiterhin in großer Not befindet und nur dank der geschickten Einmischung des Direktors erfährt, dass der Italiener erst um zehn Uhr Zeit habe und lediglich den Dom besichtigen möchte. Bevor der Direktor auch K. verabschiedet, lobt er erstaunlicherweise K.s Sprachkenntnisse und tröstet ihn zugleich, es sei überhaupt nicht schlimm, wenn er nicht viel verstehe, „denn für den Italiener sei es nicht gar so wichtig verstanden zu werden“ (P 277). Josef K. verbringt die verbliebenen zwei Stunden trotzdem

²⁷⁵ Wie die Analyse der Beziehung zwischen dem Direktor-Stellvertreter und K. gezeigt hat, handelt es sich bei dem Fragment unter dem Aspekt der Figurenkonstellationen um eine wichtige Szene, die das grundlegende Konstruktionsprinzip des Romans auf eine anschauliche und überzeugende Weise darstellt. Damit weicht in dieser Hinsicht meine Meinung von Miklós Györffy ab, der als erster mit seiner neuen Übersetzung des Romans auch die Fragmente ins Ungarische übertragen hat. Seiner Ansicht nach hätte die Beendigung dieses Prosastückes nicht viel zu einer besseren Klärung des Verhältnisses von K. und dem Direktor-Stellvertreter beigetragen, dessen Wesen auch die „endgültige“ Form des Romans genügend beleuchtet. Vgl. Györffy, Miklós: *Előszó a Per újrafordításához*. [Vorwort zur Neuübersetzung von *Der Proceß*, ung.] In: Györffy, Miklós 2010, S. 50-56, hier S. 54.

mit der sprachlichen Vorbereitung auf die Domführung, die dann schließlich doch nicht stattfindet, da K. im Dom statt des Italieners dem Gefängniskaplan begegnet.

Die meisten Interpretationen setzen sich weniger mit dieser Einleitung des vorletzten Kapitels auseinander, sie wenden sich vielmehr der Analyse von K.s Unterhaltung mit dem Geistlichen zu. Doch gibt es auch Ansätze, die die Aufmerksamkeit auf die Figur des Italieners lenken und ihren Zusammenhang mit K.s Prozess zu beleuchten suchen. Dabei lassen sich zwei Tendenzen unterscheiden: die eine dehnt die in der Szene auftretenden Verständnisschwierigkeiten auf die Verständnisproblematik von Kafkas Texten im Allgemeinen aus; die zweite verschiebt den Akzent vom sprachlichen Problem zum eigentlichen Gegenstand des Verständnisses, zu der Frage, was eigentlich verstanden werden soll.

Der ersten Tendenz lassen sich die zu Beginn des *Proceß*-Kapitels umrissenen Annäherungen von Kremer, Neumann und Jeziorkowski zurechnen. Ihrer Ansicht nach beginnen die Verständnisprobleme für Josef K. bereits mit seiner unerklärbaren Verhaftung an seinem dreißigsten Geburtstag, kehren im Laufe des Werkes immer wieder zurück und spitzen sich im *Dom*-Kapitel besonders zu. So bildet die Figur des Italieners in Kremers Auffassung nur ein Vormotiv des späteren Verstehenskomplexes, der in der Türhüter-Legende seinen Höhepunkt erreicht. Das Problem des Verstehens geht allerdings über diese Stufe hinaus, indem Kremer in der Rolle des Italieners, für den „nicht gar so wichtig“ sei, „verstanden zu werden“ (P 277), eine Anspielung auf die Unverständlichkeit des Kafkaschen Romantextes im Allgemeinen zu entdecken meint.²⁷⁶ In diesem Sinne ist Josef K.s Begegnung mit dem für ihn unverständlichen Italiener auch für Jeziorkowski eine Vorbereitung auf das Gespräch mit dem Geistlichen und als solche eine einführende Konfrontierung mit der Unmöglichkeit eines Verstehensprozesses.²⁷⁷

Stellvertretend für die andere Tendenz sei hier der Kommentar von Müller zu der Italiener-Szene kurz resümiert. Die grundsätzliche Fragestellung des Dom-Kapitels sieht zwar auch er in dem Problem des Verstehens, aber K.s Verunsicherung in der Arbeit erscheint ihm

²⁷⁶ Vgl. Kremer 1992, S. 194f. Ähnlich äußert sich zu der Szene auch Neumann, nach dem im *Dom*-Kapitel zwei wichtige Motivfelder verbunden werden. Im Gespräch Josef K.s mit dem Gefängniskaplan würden sich nämlich das Semiotische und Hermeneutische, die beiden regierenden Prinzipien des Romans, miteinander verflechten. Die vorangehende Szene mit dem Italiener stelle exemplarisch die hermeneutische Frage dar, indem die unüberwindbaren Verständnisschwierigkeiten der Unterhaltung letztlich in eine „Verstehensaporie“ mündeten. S. Neumann 1992, S. 135.

²⁷⁷ Jeziorkowski untersucht auch die theatralischen Elemente, mit denen er die Verbindung von K.s Geschichte zur Komödie offen hält. In diesem Kontext interpretiert er die Rolle des Italieners als Repräsentant der *Commedia dell'arte*. Dies scheint auch das Vorhandensein und „Ineinander von erotischem und juristischem Kosmos, von Kaufmannsschicksal und privater Fortune“ als Basiselemente dieser eminent italienischen Gattung zu unterstützen. Vgl. Jeziorkowski 2006, S. 207.

als ein „Produkt von K.s Imagination“, da K. allein weiß, dass er seine „Arbeit oft nur vortäuscht“²⁷⁸ und dieses Wissen auf seine Kollegen projiziert. Durch dieses Verhalten von K. werden Wahrheit und Schein in die Szene integriert, die dann sowohl die gesamte *Dom*-Handlung als auch die Türhüter-Legende strukturieren. Der Auftrag, den Italiener zu begleiten, überfordert K. wegen der Verständnisschwierigkeiten, denen er auch durch das Studium der Grammatik und wichtiger Vokabeln in den verbleibenden zwei Stunden nicht abhelfen kann. Dies ist nach Müller auch unmöglich, weil K. damit nicht das adäquate Mittel für eine Verständigung wählt. Wie sich immer wieder zeigt, kommt er nämlich der Wahrheit, d. h. seinem Prozess, nicht durch die Reflexion, sondern durch sein „unkontrollierte[s] spontane[s] Handeln“ näher. Aus dieser Annahme ergibt sich auch seine Schlussfolgerung, nach der K.

aus eigenem Antrieb im Verfahren ist, letztlich sogar sich selbst den Prozeß macht, weshalb jede seiner Handlungen in Wahrheit selbstdestruktiv und ihrer vorgeblichen Intention gegenläufig ist. (...) Das ist nichts, was K. angetan wurde, ist keine Verleumdung, sondern der selbstproduzierte Widerspruch gegen den monumentalen Selbstbetrug, als völlig Unschuldiger existieren (...) zu können, ohne auch nur das Gesetz zu kennen.²⁷⁹

Die nachfolgende Analyse wird sich vornehmlich auf die Figurenkonstellation konzentrieren und versucht dadurch bestimmte strukturelle Aspekte der Verständnisproblematik genauer zu beleuchten. Die Relevanz der Italiener-Szene soll zwar nicht überschätzt werden, doch möchte der vorliegende Erklärungsversuch auch klar machen, dass sie, wie auch die Verhaftungs-, die Untersuchungs- oder die Prügler-Szene usw. einen wichtigen Baustein in der Romanstruktur darstellt, wobei sich nahezu alle bestimmenden Konstruktionsgesetze, eigentlich die Struktur des Ganzen, im Kleinen erkennen lassen.

Zu Beginn der Geschehnisse wird darüber berichtet, dass K. in der letzten Zeit öfters Aufträge außerhalb des Büros zu erledigen hatte. Er ärgert sich über diese „ganz zufällig“ (P 271) häufiger gewordenen Geschäftswege, weil sie ihn von der Büroarbeit fernhalten, obwohl er die Bank gar nicht zu verlassen braucht, um von der Arbeit abgelenkt zu werden: „[E]r brachte manche Stunden nur unter dem notdürftigsten Anschein wirklicher Arbeit hin“ (P 270). Es ist erstaunlich, dass er in diesen Aufträgen, die ihm früher eine Ehre oder Auszeichnung bedeutet hätten, jetzt, „da er nur mit großer Anstrengung sein Ansehen in der Bank noch wahren konnte“ (P 270), eine Gefahr vermutet und nicht die Chance sieht, seine Arbeitskraft oder Kompetenz zu beweisen. Schließlich ist der Italiener, dem K. die

²⁷⁸ S. Müller 2007, S. 91.

²⁷⁹ S. Müller 2007, S. 97.

Kunstdenkmäler der Stadt zeigen sollte, ein so wichtiger Geschäftspartner der Bank, dass ihn zuerst der Direktor selber begleiten wollte. Mit dem Auftrag wird er folglich zum Stellvertreter des Direktors. Zugleich erscheint jedoch in seiner Imagination, wie der tatsächliche Direktor-Stellvertreter „von Zeit zu Zeit in sein Bureau [kommt], sich an seinen Schreibtisch [setzt], seine Schriftstücke [durchsucht], Parteien, mit denen K. seit Jahren befreundet gewesen war, [empfängt] und ihm abspenstig [macht], ja vielleicht sogar Fehler [aufdeckt]“ (P 270). Wie er also einerseits bezüglich des Italiener-Auftrags, zum „zweithöchsten Beamten der Bank“ (P 51) aufrückt und gleichsam die Position seines Rivalen übernimmt, so tritt der Direktor-Stellvertreter seiner Befürchtung nach an seine Stelle und gefährdet damit seine berufliche Existenz.

Wie die Szene mit dem Fabrikanten im siebten Kapitel zeigt, wo dem völlig unkonzentrierten K. die Angelegenheit vom Direktor-Stellvertreter abgenommen und die Besprechung mit dem Fabrikanten von diesem fortgeführt wird, scheinen K.s Vorbehalte durchaus begründet zu sein. Umso seltsamer ist es, dass K. diese Aufträge nie ablehnt. Angeblich übernahm er sie nur, um seine Angst vor der Aufdeckung der Fehler, „die er nicht mehr vermeiden konnte“ (P 270f.), nicht zu verraten; andererseits bot aber K. durch seine Abwesenheit selber die Möglichkeit dazu, sie ausfindig zu machen. Obwohl ihm jede Stunde, die er vom Büro fernbleiben musste, große Sorgen bereitete, ließ er sich auch zuletzt von einer zweitägigen Geschäftsreise trotz des „gerade herrschende[n] regnerische[n] Herbstwetter[s]“ nicht abhalten und verschwieg deshalb sogar „eine ernstliche Verkühlung“ (P 271). In diesem Licht erscheint es ziemlich unplausibel, dass er „nicht einmal für einen Tag aus dem Bereich der Arbeit verschoben werden [wollte]“. Unterschwellig scheint es eher darum zu gehen, dass er den Auftrag, den Italiener in der Stadt zu führen, nicht nur selbst ausrichten will, sondern sich gleichsam selber erteilt. Dafür spricht unter anderem auch der ungewisse Ursprung des Auftrages, indem die Formulierungsweise von vornherein nicht verrät, von wem er eigentlich kommt: „K. bekam den Auftrag, einem italienischen Geschäftsfreund der Bank, der für sie sehr wichtig war und sich zum ersten Mal in dieser Stadt aufhielt, einige Kunstdenkmäler zu zeigen.“ (P 270) Dass seine Absicht, solche Aufträge abzulehnen, nur eine scheinbare ist, ergibt sich einerseits daraus, dass er diese meist auch früher schon ohne Schwierigkeiten hätte zurückweisen können, er aber jetzt, „mit wütenden Kopfschmerzen“ (P 271), unmittelbar nach seiner Heimkehr von einer anstrengenden Geschäftsreise, besonders triftige Gründe für die Absage gehabt hätte. Verräterisch wirkt nach den von ihm gerade vorgebrachten Argumenten gegen die Annahme

des Auftrags die Überlegung: „In diesem Fall allerdings war es fast unmöglich einen annehmbaren Einwand zu erfinden“ (P 272).

Schwer zu folgen ist K.s Gedankengang auch dabei, warum die Führung des für die Bank wichtigen Geschäftsfreundes nicht als eine „unmittelbar mit dem Geschäft zusammenhängende Arbeit“, sondern nur als „gesellschaftliche Pflicht“ (P 271) betrachtet werden soll, und warum er nicht in seine Arbeit zurückgelassen werden sollte, wenn er den Auftrag erfolgreich ausführt. In diesem Widerspruch deutet sich die Gespaltenheit seiner Persönlichkeit an: Während er scheinbar immer wieder Gründe gegen die Annahme findet, stellt die Formulierung selbst diese Gründe gleichzeitig in Frage. Diese Ungewissheit zeigt, dass K. untergründig weiß: Nimmt er die Aufträge an, dann verzichtet er, gewollt oder ungewollt, auf die Rückkehr in seinen Arbeitsbereich. Ein Zusammenhang zwischen der Häufung der Fehler bei seiner Büroarbeit in der kaum noch für wirkliche berufliche Beschäftigung ausgenützten Bürozeit und der steigenden Zahl der Aufträge außerhalb des Büros zeichnet sich ab, was mittelbar darauf verweist, dass er selber es ist, der trotz der eigenen Einwände die Aufträge für sich erzeugt, um sich gleichsam der Arbeit in der Bank zu entziehen. Diese Annahme unterstützt auch die frühere Szene, als K. unerwartet die Bank verlässt, um Titorelli zu treffen. Den seit Stunden im Vorzimmer wartenden drei Herren, dem Direktor-Stellvertreter und indirekt auch dem Direktor sagt er, dass er „einen dringenden Geschäftsgang zu erledigen [habe]“ (P 185), obwohl er den Maler, durch den Fabrikanten dazu angeregt, in seiner Prozess-Angelegenheit aufsuchen will. Denselben unbewussten Wunsch verkörpert auch die Figur des Italieners, und so lässt sich auch die Problematik der Unverständlichkeit in der Gesprächsrunde beim Bankdirektor erklären.

Soll allerdings die Rolle des Italieners als die Projektion des unbewussten Wunsches von K. betrachtet werden, so muss man gewisse Merkmale der Identität zwischen beiden Figuren nachweisen können. Es ist unschwer, Attribute dieser Art zu entdecken. Sie äußern sich vor allem in zwei Bereichen: in K.s angeblichen Italienischkenntnissen und in dem gemeinsamen Interesse für Kunst. Diese sind zwar die Fähigkeiten, auf Grund derer gerade K. für die Begleitung des Italieners ausgewählt wird, doch werden sie zugleich auch relativiert, indem K.s Italienisch zwar ausreichend, aber nicht besonders gut ist, und indem seine kunsthistorischen Kenntnisse überschätzt werden. Seine Bewandertheit in der Kunst hat sich nämlich in der Bank nur verbreitet, weil er „eine Zeitlang (...) Mitglied des Vereins zur Erhaltung der städtischen Kunstdenkmäler“ (P 272) war. Auch vom Italiener weiß man nur aus Gerüchten, dass er ein Kunstliebhaber ist. Beide, K. und den Italiener, verbindet

vordergründig das Geschäftsinteresse miteinander: Während K. nur „aus geschäftlichen Gründen“ (P 272) in den Verein eintrat, ist der Italiener ein Geschäftsfreund der Bank.

Bedenkt man, dass K. am ersten Morgen gegen acht Uhr in seinem Bett „verhaftet“ wurde, ist an diesem regnerischen Tag seine Ankunft im Büro schon um sieben Uhr ziemlich erstaunlich. Er kommt in der Absicht, noch vor dem Treffen mit dem Gast einige Arbeiten zu erledigen, seine Aufmerksamkeit wird jedoch durch das Fenster abgelenkt, „an dem er in der letzten Zeit viel zu oft zu sitzen pflegte“ und das „ihn mehr als der Schreibtisch [lockte]“ (P 273). Obwohl er diesmal der Verlockung scheinbar zu widerstehen weiß, kommt im selben Moment der Diener, um ihn auf die Bitte des Direktors hin zur Besprechung mit dem Gast ins Empfangszimmer zu führen. Die Situation wirkt in vieler Hinsicht seltsam. Das Treffen sollte ursprünglich offenbar zu einem späteren Zeitpunkt stattfinden, sonst hätte K. nicht denken können, dass er vorher noch gewisse Arbeiten verrichten kann. Auch der Direktor konnte nicht wissen, dass er so früh ins Büro kommen würde – K. stellt selber fest, dass dies auch „niemand ernstlich“ (P 273) hat erwarten können –, und trotzdem schickt er den Diener in K.s Büro hinüber. Der Italiener, der, wie sich später herausstellt, vor der Stadtführung sowieso noch „einige Geschäfte zu besorgen“ (P 275) hat, ist überraschenderweise zu dieser ungewöhnlich frühen Stunde ebenfalls anwesend. Da es sich um keinen vorher ausgemachten Termin handelt, und da sich K., der Direktor und der Italiener auf diese Weise gleichsam zufällig und doch wie selbstverständlich in der Bank befinden, scheint die Hypothese nicht abwegig, dass sie eine latente Einheit bilden, d. h. verschiedene Aspekte derselben Figur darstellen. Dies bestätigen auch die merkwürdigen Worte, die der Italiener bei der Vorstellung an K. richtet und die dieser nicht gleich begreift:

Der Direktor lächelte freundlich, offenbar war er sehr erfreut über K.s Kommen, er besorgte sofort die Vorstellung, der Italiener schüttelte K. kräftig die Hand und nannte lachend irgendjemanden einen Frühaufsteher, K. verstand nicht genau wen er meinte, es war überdies ein sonderbares Wort, dessen Sinn K. erst nach einem Weilchen erriet. (P 273f)

Dass er „irgendjemanden“, ohne genaue Referenz, „einen Frühaufsteher“ nennt, legt nahe, dass er sie alle zusammen anspricht, ohne sie einzeln zu unterscheiden.

Für ihre unterschwellige Identität spricht auch die gemeinsame Stimmung der Freude: K. ist „glücklich darüber, so früh ins Büro gekommen zu sein und sofort zur Verfügung stehen zu können“, der Direktor ist „sehr erfreut über K.s Kommen“ (P 273), und der Italiener

beteiligt sich immer „lachend“ (P 274) an der Unterhaltung²⁸⁰. Auch die körperliche Nähe der Figuren ist ein sonderbar-auffälliges Zeichen für ihre Zusammengehörigkeit. Während zu Beginn des Gesprächs der stark parfümierte Bart des Italieners zum Annähern und Riechen verlockt, drängt sich der Gast bei der Verabschiedung zu K. hin, „und zwar so dicht, daß K. sein Fauteuil zurückschieben mußte, um sich bewegen zu können“ (P 275). Als der Direktor und K. allein bleiben, stehen sie „vertraulich nahe beisammen“ (P 276).

Neben solchen äußerlich-formalen Merkmalen gibt es auch mittelbare Zeichen dafür, dass und wie sich die Figuren ineinander verschränken. Schwer zu verstehen ist etwa, warum es von dem erfreuten, vor kurzem noch freundlich lächelnden Bankdirektor plötzlich heißt, dass er „heute besonders leidend“ (P 276) aussieht. Da sein leidender Ausdruck ausschließlich in der unmittelbaren Nähe von K. wahrgenommen werden kann, ist anzunehmen, dass sein Äußeres die von vornherein anwesende Müdigkeit K.s widerspiegelt und mittelbar auch darauf verweist, wie ‚leidend‘ K. den Auftrag der Begleitung des Italieners übernimmt. Es ist, als würden hier K.s Gefühle in die Figur des Bankdirektors hineinprojiziert und somit sichtbar gemacht. Aber nicht nur der Bankdirektor weist eine innere Verwandtschaft mit K. auf, auch der Italiener scheint K.s untergründigen Willen zu verwirklichen. K., der müde und „nur mechanisch mit den Blicken dem Hin und Her der Reden folgte“ (P 275), ertappt sich einmal bei dem Gedanken, „daß er in der Zerstreuung gerade hatte aufstehen, sich umdrehn und weggehn wollen“ (P 275). Er hält sich zwar im letzten Augenblick noch zurück, aber der Italiener, als hätte er K.s geheimen Wunsch erraten, führt die von K. noch rechtzeitig unterdrückten Handlungen selbst aus: „Endlich sah der Italiener auf die Uhr und sprang auf.“ (P 275)

Die bisher suggerierte Einheit spaltet sich jedoch in der Unterhaltung auf, indem die Verständnisschwierigkeiten K.s ihn von den miteinander fließend kommunizierenden Personen des Direktors und des Italieners zeitweilig trennen²⁸¹. Es zeigt sich dabei eine

²⁸⁰ Das Lachen in Kafkas *Der Proceß* thematisiert Goltschnigg in einer aufschlussreichen Studie. Er untersucht die „Dekonstruktionsstrategien belachbarer Komik“ und stellt fest, dass auf der „inneren Kommunikationsebene des Romans zwischen den Figuren [...] permanent gelacht wird“, wobei viele Lachaktionen als Lachen darüber zu deuten sind, dass „es nichts mehr zu lachen gibt“. S. Goltschnigg, Dietmar: Lachende Moderne – Kafkas Proceß-Roman. In: Literatur für Leser. 2/1994, S. 66-76, hier S.72-73. Obwohl er selbst die Italiener-Szene nicht behandelt, lässt sich sein zweiter Typ von „Lachen“, der den Spielcharakter des Geschehens hervorhebt, auf das Lächeln des Direktors und das Lachen des Italieners in der theaterhaft inszenierten Episode beziehen.

²⁸¹ Nach Kolb kann K. die eigenartige Rede des Italieners deswegen nicht verstehen, „weil der Fremde nicht nach der Lehrbuchnorm spricht“ (s. Kolb 2002, S. 88), den perfekten Bürokraten K. „interessieren [jedoch] nur die antiindividuellen, normativen Aspekte von Sprache und Schrift“ (Kolb 2002, S. 86). „Er klammert sich dabei an schulmäßige Normen, die er wie Werkzeuge zur schematischen Herstellung der Verständigung bzw. des Verstehens benutzt. [...] Ist aber die Individualität des zu Verstehenden so ausgeprägt, daß es nicht unter die zur Verfügung stehenden Normen paßt, so gilt es als wertlos und bedrohlich zugleich“ (Kolb 2002, S. 88). Das erklärt nach Kolb K.s Wut auf den Italiener während der Vorbereitung mit dem Wörterbuch. Der Unterschied

augenfällige Ähnlichkeit mit dem ersten Besuch beim Advokaten: Auch damals, als der Kanzleidirektor, der Advokat und der Onkel über K.s Prozess sprachen, diente K. den Herren, ohne zu wissen, worum es eigentlich geht, nur als Zuhörer. In ihren Gesten, in ihrem Äußeren und in ihrer Position innerhalb der Figurengruppe lässt sich eine Entsprechung auch zwischen dem Kanzleidirektor und dem Italiener nachweisen. Beide tragen Bart, sie sind Wortführer im Gespräch und beide begleiten ihre Reden mit eigenartigen Handbewegungen. Das gemeinsame Wesensmerkmal beider Situationen ist darin zu sehen, dass K. in beiden Fällen, zuerst durch den Onkel, dann durch den Bankdirektor vermittelt, gleichsam aus der Bank entfernt und mit verschiedenen Aspekten des Prozesses konfrontiert wird.

Während K. den Italiener, nur ausnahmsweise, wenn er „ganz ruhig“ spricht, versteht, spielt sein mangelndes Sprachverständnis, das ihn „mit großem Unbehagen“ (P 274) erfüllt, überraschenderweise für den Bankdirektor und den Italiener keine besondere Rolle. Der Bankdirektor, der auch als Dolmetscher agiert, hält sogar hinterher K.s Italienisch für überraschend gut. Der Italiener freut sich seinerseits, dass er die Besichtigung des Doms „in Begleitung eines so gelehrten und liebenswürdigen Mannes“ (P 276) wie K. unternehmen kann. Diese Bemerkungen dürften durchaus auch ironisch verstanden werden, da K. überhaupt nicht imstande war, dem Gespräch zu folgen, das zwischen beiden in einem unverständlichen Dialekt geführt wurde, „der für K. nichts Italienisches mehr hatte“ (P 274). Es verweisen jedoch gleichzeitig mehrere Zeichen darauf, dass es sich dabei keineswegs um Ironie handelt, sondern vielmehr um ein Verstehen anderer Art, das von der Sprache unabhängig ist. Dieses Verständnis ist allerdings für K., der „den Italiener zu überhören und die Worte des Direktors schnell aufzufassen“ (P 276) sucht und die vor der Domführung frei gebliebene Zeit mit dem Erlernen des nötigen Wortschatzes ausfüllt, zunächst nicht zugänglich.

Am auffälligsten ist eine Bemerkung des Bankdirektors, der K. unerwartet damit tröstet, dass „das Verständnis (...) sehr rasch [komme] und wenn er auch viel überhaupt nicht verstehen sollte, so sei es auch nicht so schlimm, denn für den Italiener sei es nicht gar so wichtig verstanden zu werden.“ (P 276f.) Unschwer zu entdecken ist dabei die Parallele zu Frau Grubachs Worten über die Verhaftung: „Es kommt mir wie etwas Gelehrtes vor, entschuldigen Sie wenn ich etwas Dummes sage, es kommt mir wie etwas Gelehrtes vor, das ich zwar nicht verstehe, das man aber auch nicht verstehen muß.“ (P 33) Die motivische Verknüpfbarkeit der beiden Szenen macht allein schon plausibel, dass der Italiener, dadurch,

zwischen Kolbs Konzept und der vorliegenden Arbeit ergibt sich vor allem, wie noch zu zeigen sein wird, aus der abweichenden Interpretation von „Verständnis“.

dass es ihm nicht auf sein Verstehen ankommt, als Repräsentant des Gerichtes angesehen werden kann. Auch der Direktor spricht nicht nur vom sprachlichen Verständnis, es handelt sich vielmehr um eine Einsicht, die plötzlich wie von sich selbst kommt und keine Sprachkenntnis voraussetzt. Damit korrespondiert K.s frühere Beobachtung, dass die hervorquellende, sich in irgendeinen Dialekt verwickelnde Rede des Italieners für ihn „nichts Italienisches mehr hatte“ (P 274). Dabei löst sich die scheinbare Wichtigkeit der konkreten Sprache auf, es geht um ein reines Sprechen, um die Sprache einer anderen, vor K. verschlossenen Welt, der in dieser Phase allein der Bankdirektor und der Italiener angehören. Auch konnte K. damals das Mädchen und den Auskunftgeber in den Kanzleien nicht verstehen, obwohl sie laut, aber für ihn doch unverständlich sprachen.²⁸² Während früher die Einheit der drei Figuren, die verschiedene Aspekte von K. repräsentierten, betont wurde, handelt es sich nun um die Spaltung dieser Einheit.

Wie wenig das Italienische als eine konkrete Sprache, als Mittel des rationalen Verständnisses, eine Rolle spielt, zeigt sich in der komödienhaften Szene, in der K., in sein Büro zurückgekehrt, letzte Versuche macht, für den Dombesuch sein Italienisch aufzubessern. Dies erweist sich als eine „äußerst lästige Arbeit“, da er dabei dauernd gestört und gehindert wird:

[...] Diener brachten die Post, Beamte kamen mit verschiedenen Anfragen und blieben, da sie K. beschäftigt sahen, bei der Tür stehen, rührten sich aber nicht weg, bis sie K. angehört hatte, der Direktor-Stellvertreter ließ es sich nicht entgehen K. zu stören, kam öfters herein, nahm ihm das Wörterbuch aus der Hand und blätterte offenbar ganz sinnlos darin, selbst Parteien tauchten wenn sich die Türe öffnete im Halbdunkel des Vorzimmers auf und beugten sich zögernd, sie wollten auf sich aufmerksam machen, waren aber dessen nicht sicher ob sie gesehen wurden – das alles bewegte sich um K. als um seinen Mittelpunkt. (P 277)

Diese Szene veranschaulicht K.s Spaltung, seine ambivalente Haltung, die berufliche Arbeit gewissenhaft zu verrichten und sich ihr zugleich zu entziehen. In den Figuren der Diener, Beamten und Parteien, die immer wieder auftauchen und ihn in seinen Vorbereitungen stören, wird K. vom Berufsleben gelockt, das von ihm wahrgenommen werden will. Sein Italienischlernen, das scheinbar ein Arbeitsauftrag ist, verführt ihn aber aus dem rein beruflichen Milieu über die Kunst in einen unbekannten Bereich. Das Sprachlernen verlangt allerdings von K. eine ähnlich große Anstrengung wie die Arbeit in der Bank in der letzten Zeit, so dass er das Wörterbuch wütend unter seinen Papieren versteckt, um es dann bald

²⁸² Die Unverständlichkeit, die sich oft als Lärm, Brausen, Piepsen, Kreischen usw. äußert und die Sprache einer anderen Welt, die Welt des Todes repräsentiert, ist ein charakteristischer Zug entscheidender Situationen auch in manch anderen, zum Teil späteren Erzählungen von Kafka. Stellvertretend für sie sollen hier *Die Verwandlung*, *Der Bau* und *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse* erwähnt werden.

darauf noch wütender wieder hervorzuziehen. Es erscheint hier erneut das Motiv des Verdeckens, aber die Spaltung von K. wird diesmal nicht durch die gegenseitige Ablösung der Figuren, sondern durch die von symbolischen Gegenständen wie dem Wörterbuch und den Geschäftspapieren vergegenwärtigt.

Unter den Bankangestellten verhält sich der Direktor-Stellvertreter am merkwürdigsten: Sein sinnloses Blättern im Wörterbuch bildet einen augenfälligen Gegensatz zu K.s systematischer und planvoller Arbeitsweise, mit der er das nötige Vokabular zusammenstellt, herausschreibt und zu memorieren versucht. Dieses Verhalten entspricht genau seiner Einstellung gegenüber dem Prozess im siebten Kapitel. Auch dabei verwischt er Beruf und Prozess miteinander, und den Prozess will er mit praktisch-rationalen Mitteln gewinnen, was von seinem völligen Unverständnis bezüglich des wahren Wesens des Prozesses zeugt:

Er hatte es verstanden, sich in der Bank in verhältnismäßig kurzer Zeit zu seiner hohen Stellung emporzuarbeiten und sich von allen anerkannt in dieser Stellung zu erhalten, er mußte jetzt nur diese Fähigkeiten, die ihm das ermöglicht hatten, ein wenig dem Proceß zuwenden und es war kein Zweifel, daß es gut ausgehen mußte. Vor allem war es, wenn etwas erreicht werden sollte, notwendig jeden Gedanken an eine mögliche Schuld von vornherein abzulehnen. Es gab keine Schuld. Der Proceß war nichts anderes, als ein Geschäft, wie er es schon oft mit Vorteil für die Bank abgeschlossen hatte, ein Geschäft, innerhalb dessen, wie dies die Regel war, verschiedene Gefahren lauerten, die eben abgewehrt werden mußten. (P 167f)

K. will sich die Fremdsprache auf ähnlich rationale Weise aneignen, wie er früher seine Aufgaben in der Bank anzugehen pflegte, und er muss dabei, wie in seinem Prozess, notwendigerweise scheitern, weil dieses Vorhaben mit solchen Mitteln nicht zu bewältigen ist. Die Unmöglichkeit soll durch das komische Verhalten des Direktor-Stellvertreters verdeutlicht werden.

Und in der Tat kann K. sein Ziel auch nicht erreichen, sein „früheres gutes Gedächtnis“ (P 277) lässt ihn im Stich. Dies ist insofern nicht überraschend, als der Onkel schon damals, bei seinem Besuch in der Bank, über K.s Verwandlung spricht und feststellt, dass ihn sein „so richtiges Auffassungsvermögen“ verlassen hat (P 126). Später ist K., der Titorelli in einem Brief in die Bank einladen wollte, selbst darüber entsetzt, wie wenig „er sich auf seinen eigenen Verstand“ verlassen kann (P 184). Dass das sprachliche Verstehen des Italieners, wie ihm der Bankdirektor bereits nach dem gemeinsamen Gespräch gesagt hat, tatsächlich nicht nötig ist, geht auch aus dem weiteren Verlauf der Ereignisse hervor. Der Italiener erscheint nämlich gar nicht im Dom, so dass K. kein Italienisch für die Führung

braucht, die er letztendlich für sich selber macht, indem er, umsonst auf den Italiener wartend, den Dom begeht und sich die Kunstwerke anschaut. Eine feine Ironie zeigt sich zwischen Erwartetem und Geschehendem: Seinen letzten Anlauf, das Wörterbuch im Büro nochmals hervorzuholen, hat K. damit begründet, „daß er doch nicht stumm mit dem Italiener vor den Kunstwerken im Dom auf und abgehn könne“ (P 278). Und nun erfolgt genau das, was er durch das Lernen vermeiden wollte: Er geht stumm vor den Kunstwerken im Dom auf und ab. Dabei entdeckt K. lauter Kunstwerke, die er früher nie wahrgenommen hat: eine kleine Nebenzanzel, ein neues Altarbild von der Grablegung Christi²⁸³ und eine große Kanzel, von deren „Dasein (...) er bisher gar nicht gewusst“ (P 282) hatte. Auch findet er den Ausgang nicht, als wäre er das erste Mal hier. Alles, was sich ereignet, spricht dafür, dass der Italiener, der seltsamerweise den Dombesuch völlig von K.s Zustimmung abhängig macht, „bei ihm allein liege die Entscheidung“ (P 276), sich in gewisser Hinsicht als Teil von K. betrachten lässt. Bei der Besichtigung selbst übernimmt K., dem alles Gewahrte neu und unbekannt erscheint, voll die Rolle des Italieners. Von diesem Gesichtspunkt aus ist K.s Nicht-Verstehen des Italieners eigentlich das Unverständnis des eigenen Selbst, zumindest jenes Aspekts, der in diesem Fall und in dieser Episode durch die Figur des Italieners repräsentiert wird.

Dabei handelt es sich um die Wahrheit der Existenz²⁸⁴, um eine Gelehrsamkeit, die nichts mit dem Verständnis im konventionell-rationalen Sinne zu tun hat, sondern, zumindest hier, allein durch die Kunst im Dom und die vom Geistlichen erzählte *Türhüter*-Legende für K. zugänglich sein kann. Dies erklärt im Rückblick auch, warum der Italiener sich so ungemein gefreut hat, die „Besichtigung in Begleitung eines so gelehrten und liebenswürdigen Mannes“ wie K. „vornehmen zu können“ (P 276). Die Feststellung von Kurz, dass die Kunst bei Kafka jene Form der Mitteilung ist, „die nicht über die Wahrheit redet, sondern in der sich die Wahrheit indirekt zeigt“²⁸⁵, gilt auch für die Rolle der Kunst in der Italiener-Szene und für das gesamte *Dom*-Kapitel. Unter diesem Aspekt ist es auch kein Zufall, dass der Geschäftsfreund der Bank gerade ein Italiener ist: Einerseits repräsentiert er

²⁸³ Auf dem Bild spielt für K. nicht so sehr das zentrale Thema die Hauptrolle, als vielmehr „ein großer gepanzerter Ritter“, der, sich auf ein Schwert stützend, „Wache zu stehn“ scheint, und aus der Ferne der Grablegung zuschaut (P 281). Zusammen mit der Beschreibung der nebenan stehenden großen Kanzel, die K. sich von allen Seiten betrachtet und deren „Stein“ er mit der Hand abtastet, beschwört die Szene die Verhaftung mit den Wächtern und den Wächter mit dem Säbel in den Kanzleien herauf und weist auf K. s Weg zur Hinrichtung, wo „hie und da Polizisten“ auftauchen, einer „die Hand am Griff des Säbels“ (P 309), sowie auf den Steinbruch selbst voraus, in dem die Herren K., an das Altarbild der Grablegung erinnernd, an „ein[en] losgebrochene[n] Stein“ lehnten und seinen Kopf oben darauf betteten. Leicht zu erkennen ist der parodistische Zug der Verweise, indem etwa der von Gicht geplagte Wächter in den Kanzleien einen Säbel mit Aluminiumscheide trägt oder die Herren, die K. zunächst für Tenöre hält, ihn mit einem gewöhnlichen „Fleischermesser“ (P 311) töten.

²⁸⁴ Zum Begriff der Wahrheit bei Kafka siehe Kurz 1980, S. 194-200.

²⁸⁵ Kurz 1980, S. 19.

emblematisch die alte Tradition der italienischen Kunst, andererseits lässt er sich motivisch auch mit dem Gerichtsmaler Titorelli in Verbindung bringen.

Abschließend soll noch kurz darauf hingewiesen werden, wie die bisher herausgestellten Zusammenhänge als Basis für die Fortführung der Geschichte im *Dom*-Kapitel dienen. Dass der Italiener, dessen Wunsch, die Kunstschatze des Doms zu besichtigen, bis jetzt die Bewegkraft der Ereignisse darstellte, aus der weiteren Geschichte spurlos verschwindet, und sich die Rolle des Führenden und Geführten in K.s Person vereint, verweist ebenfalls auf die Einheit der beiden Figuren. Dies umso mehr, als er sich unbewusst, die Vorbereitungen einer Predigt wahrnehmend, durch seine Fragestellung auch selbst mit dem Italiener identifiziert: „Konnte K. allein die Gemeinde darstellen? Wie, wenn er ein Fremder gewesen wäre, der nur die Kirche besichtigen wollte? Im Grunde genommen war er auch nichts anderes.“ (P 285) Während der Besichtigung des Doms bemerkt K. plötzlich „auf dem Hauptaltar ein großes Dreieck von Kerzenlichtern“ (P 280) und er kann sich nicht mit Bestimmtheit erinnern, ob er das auch früher schon gesehen habe. Er vermutet, die Kerzen seien von Kirchendienern, die er für „berufsmäßige Schleicher“ hält, „erst jetzt angezündet“ (P 280) worden. Als wäre er durch seinen Gedanken hervorge lockt, bemerkt er kurz darauf wirklich einen Kirchendiener in einer Bankreihe, gerade als ihm das Warten auf den Italiener „unnötig“ (P 281) scheint.²⁸⁶ In der Tat ist es unnötig, weil die Funktion des Italieners nun für kurze Zeit vom Kirchendiener übernommen wird. Ihre untergründige Identität bekräftigt auch ihr gemeinsamer Wesenszug der Unverständlichkeit. Früher verstand K. die Sprache und die auffällige Gestik des Italieners ebenso wenig wie nun die Hand- und Kopfbewegungen des Kirchendieners, mit denen er K. etwas zu zeigen sucht.

Der Kirchendiener lässt sich jedoch nicht nur mit dem Italiener identifizieren, sondern er weist in seiner hinkenden „Gangart“ auch auffällige Ähnlichkeit zu K. auf, indem dieser „als Kind das Reiten auf Pferden nachzuahmen versucht“ (P 282 f) hatte.²⁸⁷ K., der nicht weiß, was er nun tun sollte, folgt „lächelnd“ dem „kindischen Alten“, der unaufhörlich etwas zeigt. K. denkt, er sollte durch dieses Zeigen von „der Spur des Alten“ (P 283) abgebracht werden, und deswegen wendet er sich absichtlich nicht um. K.s Annahme jedoch, dass die Gestik des Kirchendieners ihn ablenken soll, erweist sich als falsch, weil er ihm folgend

²⁸⁶ Wenig später wird der Kirchendiener eine Erscheinung genannt, die K. „nicht ganz verschrecken“ wollte. (P 283)

²⁸⁷ Der Kirchendiener ähnelt aber nicht nur K., durch seinen körperlichen Fehler kann er mit Leni und auch mit dem buckligen Mädchen bei Titorelli motivisch verknüpft werden. Wie diese übt auch er eine vermittelnde Funktion für K. auf dessen Weg zum Gericht aus. Dadurch, dass seine Gangart K. daran erinnert, wie er als Kind das Reiten imitierte, wird K. in parodistischer Form auch mit der Figur des Ritters auf dem Altarbild und somit mittelbar mit der Hinrichtung in Beziehung gesetzt.

letztlich doch zu der Nebenzankel findet, und dadurch dem Prediger, wie die eigenartige Formulierung im Text heißt, gleichsam ‚zugetrieben‘ wird. Darin zeigt sich nicht nur die heimliche Identität von K. und dem Kirchendiener, dem er folgt und der ihn treibt, sondern auch eine Art Paradoxie, wonach das Missverständnis auch zum Verständnis führen kann. Dies lässt sich zugleich als die Fortführung des in der *Italiener*-Szene Geschehenen und die vorweggenommene Exemplifizierung der späteren theoretischen Äußerung des Geistlichen deuten: „Richtiges Auffassen einer Sache und Mißverstehen der gleichen Sache schließen einander nicht vollständig aus.“ (P 297) Im Rückblick scheint daher die widersprüchliche Bezeichnung des Kirchendieners, der K. zum Geistlichen, eigentlich zum Gefängniskaplan führt, als „kindischer Alter“ kein Zufall zu sein.

Kinder und Alte finden sich immer wieder in der Nähe des Gerichts, sie fungieren gleichsam als dessen Wegweiser. So wird zum Beispiel K. in der Titorelli-Szene von ein „paar kleine[n] Mädchen“ (P 189), deren Neugierde an die der ihm gegenüber wohnenden Alten am Morgen der Verhaftung erinnert, zum Atelier des Malers geführt. Auch wird Kaufmann Block, „ein sehr alter Klient“ des Advokaten Huld (P 233), der K. in der Küche über seinen jahrelang dauernden Prozess erzählt, von Leni gleichsam als ein Kind behandelt, als sie „ihm die Hand mit ihrer Schürze abwisch[t]“ (P 244) und das Kerzenwachs von seiner Hose wegkratzt. Schließlich, um erneut zu den Geschehnissen im Dom zurückzukehren, erscheinen diesmal Kindliches und Altes in der Figur des Kirchendieners miteinander vereint. Im Zusammenhang mit dem Prozeß existiert eine ähnliche Verbindung in K.s Gedanken bereits bei der Planung der Eingabe, indem er meint, dass eine solche Beschäftigung vielleicht „nach der Pensionierung de[m] kindisch gewordenen Geist“ (P 170) geeignet ist. Damit steht auch die Erzählung des Geistlichen im Einklang, in der der „Mann vom Lande“, der jahrelang vor dem Gesetz wartet, „alt“ und „kindisch“ (P 294) zugleich erscheint.

Die Dialogszene zwischen K. und dem Geistlichen lässt sich als eine motivische Variante der Verhaftung betrachten. Letzterer übernimmt dabei die Rolle des Aufsehers, indem er hier den lauten Ruf nach K. mit seiner „mächtig[en] Stimme“ wiederholt: „Josef K.“ (P 286) K.s Überlegung, ob er fortgehen oder sich umdrehen soll, ähnelt seiner damaligen Ungewissheit, ob er den Wächtern gehorchen oder die Wohnung verlassen sollte. In beiden Fällen denkt nämlich K. zunächst, dass es sich um einen Irrtum handelt.²⁸⁸ Dann aber antwortet er auf die Frage des Aufsehers doch, dass er „keineswegs sehr überrascht“ (P 20) sei, und auch im Dom weiß er, dass er „festgehalten“ (P 287) wird, wenn er sich

²⁸⁸ Henel verweist ebenfalls auf zahlreiche Parallelen, so etwa auf den Schrei, auf K.s Unschuldsbeteuerungen und auf eine Art Feierlichkeit in den beiden Szenen. Vgl. Henel 1963, S. 53.

umwendet. Wie bei der Verhaftung folgt er letztlich auch hier dem Ruf und da „jetzt alles offen geschehen“ kann, läuft er sogar „mit langen fliegenden Schritten der Kanzel entgegen.“ (P 287) Auch die machthierarchische Stellung wiederholt sich in beiden Situationen: Bei der Verhaftung muss K. den Ausführungen des Aufsehers, der hinter dem Nachttisch sitzt, stehend zuhören, im Dom steht der Geistliche oben auf der Kanzel und zeigt „mit dem scharf gesenkten Zeigefinger auf eine Stelle“ (P 287), wo K. zu stehen hat und woher er nur mit weit zurückgebeugtem Kopf dem Geistlichen zuschauen kann. Während aber der Aufseher das Handschütteln mit K. ablehnt, streckt ihm hier der Geistliche, von der Kanzel hinuntersteigend, die Hand entgegen. Auch weitere Parallelen verbinden die beiden Szenen miteinander. Dem Geistlichen gegenüber behauptet K., er sei „nicht schuldig“ (P 289), wie er auch bei seiner Verhaftung sagt, dass er „nicht die geringste Schuld auffinden kann wegen deren man [ihn] anklagen könnte“ (P 21). Während K. vor allem klar stellen will, von welcher Behörde er angeklagt wurde und die Schuldfrage als „nebensächlich“ (P 21) betrachtet, hält der Aufseher die Figuren, die die Behörde vertreten, für „nebensächlich“ (P 22). Ähnlich denkt auch der Geistliche, als er auf die Aussage von K., dass er gekommen ist, um einem italienischen Geschäftsfreund den Dom zu zeigen, folgenderweise antwortet: „Laß das Nebensächliche“ (P 288). K., der mit beiden offen redet, wird von ihnen getadelt. Der Aufseher, der nicht versteht, warum er den Staatsanwalt anrufen will, empfiehlt ihm, mit seiner Unschuld „keinen solchen Lärm“ (P 22) zu machen. Von dem Geistlichen erfährt er, dass man seine Schuld „wenigstens vorläufig (...) für erwiesen“ (P 289) hält und sein Prozess wahrscheinlich schlecht enden wird. Er wirft ihm vor, dass er zu viel fremde Hilfe sucht und als K. das Gericht angreift, dass es aus lauter „Frauenjägern“ bestehe, schreit er ihn sogar an: „Siehst Du denn nicht zwei Schritte weit?“ (P 290). Diese Eigenschaft, denkt man nur an sein Verhältnis zu Fräulein Bürstner, zu der Frau des Gerichtsdieners und zu Leni, trifft auf K. ebenfalls zu, der auf solche Weise latent auch selbst in die verschmähte Organisation mit hineinpasst. K. hofft schon zu Beginn, dass er von den Wächtern und dem Aufseher, nachdem klar gestellt worden ist, von welcher Behörde sie gekommen sind, den „herzlichsten Abschied“ nehmen kann. Die ambige Antwort, dass er sich dabei „in einem großen Irrtum“ (P 22) befindet, wiederholt sich in der Mahnung des Geistlichen, „Täusche dich nicht“ (P 292), als er ihm gegenüber, den er als Ausnahme im Gericht betrachtet, sein Vertrauen ausspricht. Im ersten Fall ist nicht eindeutig zu entscheiden, ob K.s Irrtum darin besteht, dass die Schuldfrage nebensächlich ist, oder darin, dass sie sich nach der Klärung der Identität der anklagenden Behörde voneinander trennen können. Im zweiten Fall bleibt unbestimmt, ob sich K.s Täuschung darauf bezieht, dass der Geistliche eine positive Ausnahme bedeutet, oder

ob das ganze Gericht anders ist, als sich dies K. denkt. Die Entsprechungen zwischen beiden Szenen heben nicht nur ihren Wiederholungscharakter hervor, sie verweisen zugleich auch auf die veränderte Beziehung von K. zu dem Gericht. Nach dem Gespräch mit dem Aufseher kann er zwar frei in die Arbeit gehen, trotzdem spielt er kurz mit dem Gedanken herum, den Herren nachzueilen und seine Verhaftung anzubieten. In der Gesellschaft der Bankangestellten verliert er sie aber schnell aus den Augen und vergisst auch über seine ironisch-scherzhafte Absicht. Im Dom fällt K. erst auf die Frage des Geistlichen, ob er schon fortgehen will, ein, dass er in die Bank zurückkehren soll. Dann scheint ihm plötzlich, in der Einsamkeit des dunklen Kirchenschiffes, die Rückkehr in die Arbeit doch „nicht so notwendig“ zu sein und er ruft dem sich entfernenden Geistlichen nach: „Bitte, warte noch. (...) Willst Du nicht noch etwas von mir?“ (P 304) Aus den Abweichungen geht klar hervor, dass für K. der Geistliche und mithin das Gericht nunmehr weit wichtiger wird als die Bank. Dies zeigt sich auch darin, dass sich der Dom mit dem Geistlichen als Gefängniskaplan, mit dem Altarbild als Hinweis auf das Urteil, mit den undurchlässigen, „die dunkle Wand mit keinem Schimmer“ (P 290) unterbrechenden Fenstern in eine Art Gerichtsraum verwandelt. Dass K. den Ausgang allein nicht findet, stellt auch eine Beziehung zum Kanzleibesuch und dadurch wiederum zum Gericht her: Während er dort wegen seines Unwohlseins sofort hinausbegleitet werden wollte, fragte er hier zwar den Geistlichen nach dem Haupttor, aber als er sich dem Geistlichen näherte, „konnte [er] recht gut noch hier bleiben“ (P 304). Dabei entsteht der Eindruck, als möchte hier K. gerade das, wovor er sich vorhin noch fürchtete, nämlich (vom Geistlichen) nicht mehr in die Bank zurückgelassen zu werden: „Du warst früher so freundlich zu mir (...) und hast mir alles erklärt, jetzt aber entlässt Du mich, als läge Dir nichts an mir.“ (P 304)

Die Türhüter-Legende, die der Geistliche über die Täuschung im Gericht K. erzählt, kann hier nicht ausführlich behandelt werden. Sie wird in diesem Zusammenhang nur unter dem Aspekt der Figurenentsprechungen kurz untersucht. Es geht dabei um eine Parabel über den Mann vom Lande, in dem – wie sich die meisten Interpretationen darüber einig sind – K. sich selbst erkennen sollte.²⁸⁹ Aufgrund der bisher erschlossenen Beziehungen zwischen den Figuren der Prozess-Welt ist eindeutig, dass auch der Türhüter und der Mann vom Lande ihre motivischen Varianten darstellen. Wie der Türhüter mit dem Mann vom Lande umgeht, der vor dem Gesetz auf seinen Einlass wartet, entspricht der Verhaltensweise des Advokaten

²⁸⁹ Vgl. u. a. Henel 1963, S. 54, Sokel 1983, S. 266f, Kurz 1980, S. 167, Fingerhut, Karlheinz: Annäherung an Kafkas Roman „Der Prozeß“ über die Handschrift und über Schreibexperimente. In: Zimmermann 1992, S. 59. sowie Hiebel 2008, S. 470f.

gegenüber Block. Beide sind überheblich und beide stellen „öfters kleine Verhöre“ (P 293) an, die letztlich zu keinem Ergebnis führen. Wie der Advokat über eine hierarchische Ordnung des Gerichts spricht, so ähnlich zeichnet der Türhüter eine graduelle Machtgliederung im Bewachen der nacheinander folgenden Säle. Das jahrelange Warten von Block auf dem Gang der Kanzleien und in einem Nebenraum bei dem Advokaten, um gerufen zu werden, ähnelt dem Benehmen des Mannes, der ebenfalls jahrelang auf einem Schemel neben dem Eingang sitzt und vergeblich auf den Eintritt ins ‚Gesetz‘ wartet. Wie Block mit „stumm[en] Zeichen“ (P 263) Leni um Einsatz für ihn beim Advokaten bittet, bittet der Mann die Flöhe im Pelzkragen des Türhüters um ihre Hilfe, ihn umzustimmen. Mag diese letztere Bitte noch so „kindisch“ erscheinen²⁹⁰, sie steht im Einklang mit Blocks früherer Aussage, die den Einsatz aller möglichen Mittel zulässt, damit er den Prozess nicht verliert: Ich „darf (...) nichts, was mir nützen könnte, außer acht lassen; selbst wenn die Hoffnung auf Nutzen in einem bestimmten Fall ganz gering ist, darf ich sie auch nicht verwerfen.“ (P 235)

K. lässt sich aber nicht nur mittelbar, über die anderen Figuren, dem Mann vom Lande vergleichen, es gibt auch Eigenschaften, die sie auch unmittelbar miteinander verbinden. Zu diesen gehört unter anderem auch das Reisemotiv: Wie der Weg des Mannes vom Lande zum Gesetz eine Reise darstellt, für die er sich „mit vielem ausgerüstet hat“ und dabei alles verwendet, „um den Türhüter zu bestechen“ (P 293), so kann man auch K.s Weg von der Verhaftung zur Hinrichtung – es sei nur an seine Schifffahrtsvision in den Kanzleien erinnert – als eine Lebensreise betrachten, auf der er immer wieder die Vertreter des Gerichts zu bestechen sucht. K.s ambige Haltung zum Prozess bildet sich auch in dem Mann vom Lande der Türhüter-Legende ab, indem er ein Leben lang darauf wartet, ins Gesetz einzutreten, aber diesen Schritt trotz des Angebots des Türhüters nicht zu unternehmen wagt. Auch die Gestalt des Türhüters wird in mehreren Szenen präfiguriert, es zeichnet sich sogar zwischen diesen Szenen und der Türhüter-Legende als Ganzes eine umfassende strukturelle Parallele ab, wodurch sich alle früheren Situationen letztlich als ihre Vorbereitungsstufen erweisen. Im Rückblick erkennt man unter diesem Aspekt das Dilemma des Mannes aus der Türhüter-Legende bereits in der Verhaftungsszene. K. überlegt hier, ob man ihn aufhielte, „wenn er die Tür des folgenden Zimmers oder gar die Tür des Vorzimmers öffnen würde“ (P 16). Er meint sogar, dass man die Sache „auf die Spitze“ (P 16) treiben sollte, um sie einfach zu lösen. In seiner Angst jedoch, dass er dabei niedergeworfen werden könnte, wählt er eher die Sicherheit

²⁹⁰ Die motivische Verknüpfung der verschiedenen Figuren durch „kindisch“ und „alt“ wurde oben behandelt. Somit ist der kindische Wunsch des Mannes vom Lande eine zusätzliche Verstärkung der Gemeinsamkeit zwischen ihm und Block.

und geht in sein Zimmer zurück. Die Ähnlichkeit zwischen dem Mann vom Lande und K. bezüglich der Unterlassung der Handlung ist offensichtlich, der einzige wichtige Unterschied liegt darin, dass K. hier noch, ohne zu wissen, worum es geht, durch die „Tür“ hinausgehen und sich damit der Verhaftung entziehen will. Umgekehrt will der Mann vom Lande, der um Einlass bittet, durch die „Tür“ hineingehen und damit vor das Gesetz geraten.²⁹¹ K.s Verhaftung und die Türhüter-Legende werden auch durch motivische Entsprechungen zwischen einem Wächter und dem Türhüter verknüpft: In den Beschreibungen kommt der auffälligen Nase und dem ungewöhnlich großen Körper beider Figuren eine besondere Rolle zu. Daneben verweist auch die Exegese der Legende durch den Geistlichen auf solche Wesenszüge des Türhüters, die auf die Wächter gleichermaßen zutreffen. Die Wächter wie der Türhüter gehen in ihrer Freundlichkeit über ihren Auftrag bzw. über ihre Pflicht hinaus; das Gefühl der Sicherheit und Überlegenheit der ersteren übertrifft laut K. nur ihre „Dummheit“ (P 15) und die Art, wie der Türhüter seine Auffassung äußert, kennzeichnet der Geistliche als „Einfalt und Überhebung“ (P 297).

Auch lässt sich K.s Besuch in den Kanzleien in vieler Hinsicht mit der Ankunft des Mannes vor dem Gesetz vergleichen. Die Abweichungen ergeben sich aus den graduellen Unterschieden, die grundsätzlich die im linearen Aufbau der Erzählwelt eingenommene Position erklärt. K., den die eigene Neugierde in die Kanzleien führt, wird dort allmählich „beengt“ und will nicht tiefer vordringen. Er dachte, hinter jeder Tür könnte ein höherer Beamter hervortreten, und er war nicht in der Verfassung, jetzt einem solchen zu begegnen. (P 98) Seine Vermutung nimmt im Keime die spätere Aussage des Türhüters vorweg, die eine ganze Hierarchie von Türhütern mit immer größerer Macht andeutet. Statt der befürchteten höheren Beamten erscheint jedoch in den Kanzleien der Auskunftgeber „in der Türöffnung“ (P 98). Seine Rolle entspricht auf dieser Ebene der des Türhüters vor dem Gesetz: Die Kleidung beider ist auffällig, jener begleitet den geschwächten K. aus den Kanzleien, dieser gewährt dem Mann vom Lande keinen Eintritt ins Gesetz. Beide bieten ihnen die Möglichkeit

²⁹¹ Nach Engel thematisiert die Türhüterlegende das Begehren nach dem Gesetz. Damit zeigt sich eine Parallele zu der gesamten Struktur des Romans, in dem sich dieses Begehren in Form verdrängten Strebens äußert. Vgl. Engel 2008, S. 235. Zoltán Szendi, der die Legende nicht im Kontext des Romans, sondern in Verbindung mit *Eine kaiserliche Botschaft* untersucht, sieht in ihr „einen gescheiterten Versuch, ein zwar unbekanntes, aber anscheinend überaus wichtiges Ziel zu erreichen“. S. Szendi, Zoltán: Über die Botschaft, die nie ankommt. Zur Deutung von zwei Parabeln Franz Kafkas. In: Kondrič Horvat, Vesna (Hg.): Franz Kafka und Robert Walser im Dialog. Berlin: Weidler Buchverlag, 2010, S. 335-348, hier S. 336. Dieses Ziel besteht in der „Erfahrung des Gesetzes“, die jedoch durch „unüberwindbare Hindernisse“ vereitelt wird. (Ebenda.) Auch bei Szendi wird das Gesetz nicht „als Inbegriff einer strafenden Macht“ oder „als juristische Instanz“ bestimmt, wie dies in der *Proceß*-Literatur oft der Fall ist, sondern „als Inbild einer höheren Macht, deren unmittelbare Erfahrung erstrebenswert ist.“ Szendi 2010, S. 340. Ein solcher Versuch ist allerdings von vornherein unmöglich, weil „diese höhere Instanz“ zwar den Menschen stets anzieht, aber letztlich „unerforschlich und unerreichbar“ bleibt. Szendi 2010, S. 339.

an, sich zu setzen und zu warten, K. schlägt das ab, der Mann setzt sich hingegen auf den Schemel. Die Ambiguität von K. trifft allerdings, wie eingangs behauptet, nicht nur auf den Mann vom Lande zu, sie erfasst auch die Figur des Türhüters. In gewisser Hinsicht lässt sich dieser als ein besonderer Aspekt des Mannes – und somit auch von K. – begreifen, der den Eintritt einerseits scheinbar verbietet, ihn andererseits jedoch zulässt. Der Mann vom Lande, der Türhüter wie auch ihr Verhältnis zueinander entsprechen infolge ihrer Ambiguität sowohl einzeln als auch zusammen der inneren Widersprüchlichkeit von K. bezüglich des Prozesses.

Motivische Varianten des Türhüters, wie dies anhand der Verhaftungs- und der gerade erörterten Kanzleienszene bereits deutlich geworden sein dürfte, erscheinen außerhalb der Türhüter-Legende auch in anderen Zusammenhängen. Als eigenartiger Türhüter lässt sich auch der Mann im Gang vor der Wohnung des Advokaten ansehen, der, sich auf die Krankheit des Advokaten berufend, K. und den Onkel von ihrem Besuch abhalten will. Als später einmal K. den Advokaten erneut aufsucht, erzählt ihm dieser eine Geschichte über einen Gerichtsbeamten, die gleichzeitig als eine Parallel- und Kontrastgeschichte der Türhüter-Legende betrachtet werden kann. Ihr gemeinsames Motiv bildet dabei die Möglichkeit und Unmöglichkeit des Zugangs zum Gericht und zum Gesetz. „Ein alter Beamter, ein guter stiller Herr“, dessen Anstrengungen durch die Eingaben eines Advokaten besonders erschwert wurden, ging „nach vierundzwanzigstündiger wahrscheinlich nicht sehr ergiebiger Arbeit (...) zur Eingangstür, stellte sich dort in Hinterhalt und warf jeden Advokaten, der eintreten wollte, die Treppe hinunter.“ (P 158 f) Nach einer Stunde ständiger Aufstiegsversuche konnten jedoch die Advokaten den Beamten soweit „ermüden“, dass er in sein Büro zurückging. Ins Gericht hineingelangt wagten jedoch die Advokaten „nicht einmal zu murren“ (P 159). Obwohl der Mann vom Lande nicht ins Gesetz hineinkommt, macht er „viele Versuche eingelassen zu werden und ermüdet den Türhüter durch seine Bitten“ (P 293). Beide Geschichten werden K. von solchen Personen erzählt, von denen er bezüglich seines Prozesses Hilfe erhofft. Während er vom Advokaten noch verteidigt werden will, möchte er im Dom vom Geistlichen erfahren, „wie man aus dem Proceß ausbrechen, wie man ihn umgehen, wie man außerhalb des Processes leben könnte“ (P 291). Die Auskunft, die der Advokat Block über seinen Prozess gibt, und die Parabel, die der Geistliche K. erzählt, enthalten eine auffällig ähnliche Lehre: wie „sich um das Verfahren [die verschiedenen Ansichten] bis zur Undurchdringlichkeit“ (P 268) häufen, so gehen auch die Meinungen über die Schrift in unterschiedliche Richtungen auseinander, wobei der Gang des Verfahrens, darauf lässt sich zumindest aus der Argumentation schließen, immer der gleiche ist, und auch die Schrift, mag sie noch so unterschiedlich ausgelegt werden, „unveränderlich“ (P 298)

bleibt. Der Dialog zwischen K. und dem Geistlichen, in dem K. vom Geistlichen gerufen wird und dieser zunächst von der Kanzel aus zum unten Stehenden spricht, erinnert nicht nur an K.s Verhaftung, er erweist sich zugleich auch als eine Variante der Advokaten-Block-Szene, in der der Advokat Block ebenfalls zu sich ruft und von oben herab zum auf dem Bettvorleger Knieenden spricht. Ähnlich wie sich der Richter laut Huld sehr ungünstig über Block und seinen Prozess äußerte, teilt auch der Geistliche K. mit, dass er für schuldig gehalten wird.

Will man die komplexen Figurenkonstellationen und Szenenbeziehungen der gesamten Erzählwelt resümieren, dann lässt sich Folgendes festhalten. In jeder wichtigen Szene, so bei der Verhaftung, der ersten Untersuchung, in den Kanzleien und in der Rumpelkammer, bei der Begegnung mit dem Onkel, bei Huld und Titorelli, in dem Direktionszimmer, im Dom und schließlich bei der Hinrichtung, konnte gezeigt werden, dass die einzelnen Figuren und Figurengruppen sowohl untereinander als auch mit K. ein dichtes Netz von motivischen Beziehungen aufweisen. Auch die angeführten Szenen des Prozesses lassen sich strukturell trotz ihrer unterschiedlichen Thematisierung als verschiedene Wiederholungsvarianten voneinander betrachten. Dieses im Laufe der linearen Entfaltung der Prozess-Welt immer komplexer werdende System szenischer und figürlicher Zusammenhänge kann gerade infolge ihrer reichen motivischen Vernetzung auf eine einzige abstrakte Grundszene und eine einzige Grundfigur reduziert werden. Umgekehrt gilt auch, dass alle Figuren der Erzählwelt aus motivischer Sicht im Wesentlichen unterschiedliche Aspekte der ausgezeichneten Grundfigur, in diesem Fall von Josef K., darstellen und als Figurenkomplex insgesamt seinen vielschichtigen und widersprüchlichen inneren Prozess repräsentieren. Genauer ausgedrückt ist es die Grundfigur, der Protagonist Josef K., der die einzelnen Figuren und Figurengruppen, ihre Beziehungen und durch sie die jeweiligen Szenen seines eigenen Prozesses selbst erzeugt. Ihr Zustandekommen lässt sich allgemein, wie darauf mehrmals hingewiesen wurde und wie das später im abschließenden Abschnitt (*Theater des Selbst*) auch gesondert erörtert wird, mit der Inszenierung theatralischer Aufführungen vergleichen.

5 K.-s *Traum*-Geschichte. Kafkas Erzählprinzipien in Kurzform

Erstes Zeichen beginnender Erkenntnis ist der Wunsch zu sterben. (N II 116)

5.1 Zum Stand der Forschung

In der Forschung wird *Ein Traum*, nicht zuletzt wegen der Namensgleichheit der Hauptfiguren, oft zum unmittelbaren Umfeld des *Proceß*-Romans gezählt.²⁹² Das kurze Prosastück handelt von Josef K.s Traum, in dem er sich, kaum zu einem Spaziergang aufgebrochen, plötzlich in einem Friedhof befindet, wo er sich von einem Grabhügel angezogen fühlt. Erzählt wird sein Weg bis zur Einsicht, dass es sich um sein eigenes Begräbnis handelt, wobei er sich schließlich freiwillig ins Grab legt und den eigenen Namen oben auf dem Stein erblickt. Nach diesem entzückenden Anblick endet die Geschichte mit seinem Erwachen.

Die Erzählung, die zuerst 1917 in Druck erschien und handschriftlich nicht erhalten blieb,²⁹³ entstand laut Binder in der zweiten Dezemberwoche 1914. Auch er argumentiert für ihren Zusammenhang mit dem Roman, indem er Motivbeziehungen zum *Dom*-Kapitel, dem Romanschluss und dem Fragment *Das Haus*, sowie eine funktionelle Ähnlichkeit zwischen Titorelli und dem Künstler im *Traum* zu erkennen meint.²⁹⁴ Ähnlich wie Politzer, nach dem die Erzählung eine Schlussvariante vom *Proceß* bildet,²⁹⁵ sehen in ihr Samuel wie später auch Engel eine Alternative zum Ende der Geschichte.²⁹⁶ Eine solche Annahme wird jedoch durch Pasleys Aufsatz im Jahre 1996 in Frage gestellt, dem eine derart enge Verbindung zwischen der Erzählung und dem Roman schon wegen der abweichenden Thematik und Erzähltechnik als unbegründet erscheint.²⁹⁷ Ein weiteres wichtiges Argument von Pasley gegen die Schlussvariantenthese besteht darin, dass Kafka das Anfangs- und das Schlusskapitel des

²⁹² S. dazu u. a. Robertson, Ritchie: Kafka. Judentum, Gesellschaft, Literatur. Übers. von J. Billen. Stuttgart: Metzler, 1988, S. 121.

²⁹³ Zur Publikationsgeschichte vgl. Kafka, Franz: Drucke zu Lebzeiten. Apparatband. Hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, S. 356-357.

²⁹⁴ Vgl. Binder 1975, S. 182.

²⁹⁵ Vgl. Politzer 1978, S. 334.

²⁹⁶ Vgl. Samuel, Günter: Schrift-Bilder / Bilder-Schrift. Textauslegung von Kafkas „Ein Traum“. In: Schütze, Jochen C. / Teichel, Hans-Ulrich / Voss, Dietmar (Hg.): Die Fremdheit der Sprache. Studien zur Literatur der Moderne. Hamburg 1988, S. 64-83 sowie Engel 1998, S. 233-262.

²⁹⁷ Pasley, Malcolm: Zur Datierung von Kafkas „Ein Traum“. In: Euphorion 90, 1996, S. 336-343. Im Gegensatz zum Roman sind nämlich bei K. in der Erzählung keine Anzeichen von Schuldgefühlen zu erkennen und es sind auch keinerlei Hinweise auf ein Gerichtsverfahren zu finden. Hinsichtlich der Erzähltechnik bemerkt Pasley, dass der Roman aus der Perspektive des Protagonisten, die Erzählung dagegen von einem äußeren Standpunkt aus erzählt wird. Vgl. Pasley 1996, S. 337-339.

Romans gleichzeitig oder direkt nacheinander schrieb, um zu vermeiden, dass sich die Geschichte verläuft. Da er mit der Abfassung des Romans am 11. August 1914 begann und da auf der Liste seiner Werke aus der zweiten Jahreshälfte, die er 31. Dezember 1914 verfertigte, *Ein Traum* nicht angeführt wird, erscheint dessen spätere Entstehung als die des Anfang 1915 aufgegebenen Romans wahrscheinlich. Laut Pasley soll die Erzählung – nach einer längeren Schaffenskrise – zwischen 19. April und 21. Juni 1916 „als eigenständiges *kleines Prosastück* konzipiert“ worden sein.²⁹⁸ Er lehnt also die Annahme eines Alternativschlusses ab, aber er hält irgendeine „schwer deutbare Beziehung“ zum *Proceß* für möglich.²⁹⁹ Es ist nach ihm nämlich nicht auszuschließen, dass Kafka beim Schreiben, insbesondere bei der Gestaltung der Künstlerfigur an den Roman zurückgedacht hat. In thematischer Hinsicht weist aber *Ein Traum* eine wesentlich engere Verwandtschaft mit den Erzählungen des *Landarzt*-Bandes auf, in dem Kafka den Text im Jahre 1919 aufnahm.

In der Besprechung dieser Erzählsammlung hebt Blank im zuletzt erschienenen Kafka-Handbuch hervor, dass in Bezug auf *Ein Traum* eine „deutliche Forschungslücke“ zu verzeichnen ist.³⁰⁰ Im Einvernehmen mit dieser Behauptung lässt sich feststellen, dass die Erzählung, wenn sie überhaupt behandelt wird, nicht als selbständige Struktur, sondern als Teil einer Problematik oder dem *Proceß* verbunden untersucht wird. So wird auch in der wohl bekanntesten und einflussreichsten Analyse von Sokel die Todesszene des träumenden Josef K. mit der des wachenden Josef K. im *Proceß* sowie mit dem Sterben von Protagonisten in früheren Erzählungen verglichen.³⁰¹ Josef K., Georg Bendemann und auch Gregor Samsa sind nach ihm „Opferlämmer“, es gibt aber graduelle Unterschiede in der Seligkeit ihrer Opfertode, indem der Tod im *Traum* von Jubel und Verzückung begleitet wird. Auch werden die Protagonisten der früheren Erzählungen für „etwas außerhalb des Ichs“ geopfert, während sich Josef K. im Traum „für sein reines Ich, für die Schönheit, das strahlende Leuchten seines Namens“ opfert.³⁰² Im Gegensatz zum Roman, wo K. „nur eine schiefe, unechte Beziehung zur Kunst“ hat, ist Kunst im Traum sein Schicksal, die „Erfüllung seines Wesens“.³⁰³

Neben der Künstlerproblematik wird die Geschichte meist noch bezüglich Kafkas traumhafter Erzählweise erörtert. So erkennt Blank etwa in den Erzählungen von *Ein*

²⁹⁸ Pasley 1996, S. 342.

²⁹⁹ Ebenda

³⁰⁰ S. Blank, Juliane: *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. In: KHb 2010, S. 218-240 hier S. 223.

³⁰¹ Vgl. Sokel 1983, S. 315-332.

³⁰² S. Sokel 1983, S. 318.

³⁰³ S. Sokel 1983, S. 319. In Zusammenhang mit der Künstlerproblematik behandelt die Erzählung auch Andreas Töns. Vgl. Töns, Andreas: „Nur mir gegenübergestellt.“ Ich-Fragmente im Figurenfeld. Reduktionsstufen des Doppelgängermotivs in Kafkas Erzählprosa. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998, S. 234-239.

Landarzt ein Beispiel für sein antirealistisches Schreiben, dessen Merkmale sie auch in der Geschichte *Ein Traum* durch die Traumhaftigkeit und „Überzeichnung von Bewegungen und Gesten“ verwirklicht sieht.³⁰⁴ Auch Engel befasst sich mit dieser Problematik in Kafkas Werken und kommt zu der Schlussfolgerung, dass den Helden „im Traum gelingt (...), woran sie im Wachen immer scheitern, hier löst sich, was sonst auf Dauer aporetisch bleibt“.³⁰⁵ Bei der Untersuchung von *Ein Traum* bezieht er die Erzählung und den Schluss des *Proceß*-Romans, wie bereits erwähnt, aufeinander: Während im Roman Josef K. letztlich auf dem Leben besteht, entscheidet er sich in der Erzählung freiwillig für den Tod und während ihn daher im Roman allein die Scham überlebt, wird in der Erzählung sein Name als „Unzerstörbares“ erhalten. Traumsignale wie die erleichterte Bewegung, oder die Aufhebung „der festen Raum-Zeit-Struktur“ gibt es zwar besonders am Anfang der Geschichte, doch wird sie nicht wie Träume diskontinuierlich erzählt, vielmehr wird sie durch eine klare und systematische Kohärenz ausgezeichnet.³⁰⁶ Daraus ergibt sich für Engel, dass Josef K.s fiktiver Traum nicht der Struktur realer Träume entspricht, diese nur beschränkt nachahmt.³⁰⁷ In der Analyse von *Ein Traum* weiter unten, die die Wichtigkeit der Kohärenz in der Erzählung ebenfalls hervorhebt, wird auch ausführlich gezeigt, dass sie vor allem, nicht anders als in den bereits analysierten Erzähltexten Kafkas, auf dem System der die ganze Geschichte durchwobenden Wiederholungen beruht.

Zu den wenigen Studien, die ausschließlich der Erzählung gewidmet sind, gehört der bereits erwähnte Aufsatz von Samuel. In seiner dekonstruktivistischen Analyse verbindet Samuel Kafkas Verfahren einerseits mit dem romantischen Traumtopos, indem sich der Traum auch bei ihm als Produktivität des Unbewussten erweist. Zum anderen sah sich Kafka aber gleichzeitig „der Eigengesetzlichkeit von Sprache und Schrift“ ausgeliefert.³⁰⁸ Dementsprechend lässt sich der Traum nach Samuels Ansicht sowohl als Wunscherfüllung wie auch als „metaphorische Projektion des literarischen Prozesses“ und der Spaziergang als Lebensallegorie oder als „Vor-gang des Schreibens“ lesen.³⁰⁹ Ähnlich liest auch Groddeck

³⁰⁴ S. Blank 2010 S. 221.

³⁰⁵ S. Engel 1998, S. 246.

³⁰⁶ S. Engel 1998, S. 246f.

³⁰⁷ Fried, der sich in seiner Untersuchung mit der Problematik des Traums und der Traumhaftigkeit bei Kafka, insbesondere am Beispiel seines *Schloß*-Romans auseinandersetzt, vertritt den Standpunkt, dass für die Deutung die Kenntnis von Freuds Psychoanalyse unentbehrlich ist. Trotzdem dürfte sie nach ihm keineswegs allein darauf reduziert werden, da die Fiktionalität in literarischen Texten eine primäre Rolle spielt. Vgl. Fried, István: Álom, álomszerűség Kafka regényeiben. [Traum, Traumhaftigkeit in Kafkas Romanen, ung.]. In: Fried, István (Szerk.): Tegnap elött. Irodalmi utazások a Monarchiában. [Vor gestern. Literarische Reisen in der Monarchie] Szeged: JATE, 1994, S. 101-114.

³⁰⁸ S. Samuel 1988, S. 64.

³⁰⁹ S. Samuel 1988, S. 65 und 67.

Josef K.s Geschichte, mit dem Unterschied jedoch, dass er sie, dem Rahmen entsprechend, ausdrücklich als Traum ansieht und, sich auf Freud stützend, auch als Traum deuten will. In diesem Sinne legt er den künstlichen Weg im Friedhof, auf dem sich K. „wie auf einem reißenden Wasser“ bewegt, als „komisch pathetisches Bild für den Schreibfluß“, als „Metapher einer gleichsam automatischen Schreibbewegung“ und den Grabhügel „als Metapher des vollendeten Schriftzeichens“ aus.³¹⁰ K.s Selbstbeerdigung am Ende stellt ihm „ein[en] regressiv[en] Akt“ dar, eine umgekehrte, zurückgenommene Geburt.³¹¹ Auch Lönker stellt die Schrift in den Mittelpunkt seiner Überlegungen zum *Traum* und betont dabei, dass sie aus der Perspektive von Josef K. und des Künstlers unterschiedlich betrachtet wird: Ersterer erblickt in ihr bis zu seinem Ende nur ein „ästhetisches Phänomen“, für den letzteren gilt sie dagegen als „Bedeutungsträger“.³¹² Die beiden Ansichten werden in der Schlusszene mit der Vollendung der Grabinschrift zusammengeführt. „Die Schrift als Bedeutungsträger expliziert (...) das, was die Schrift als Kunst schon von sich aus fordert: Sie verlangt den Tod dessen, der ihrer Verlockung nicht widerstehen will.“³¹³ Die letzte Konsequenz zieht auch Lönker weniger aus der Erzählung selbst als vielmehr aus der Freudschen Traumdeutung: Wie im Traum sich die Eigenschaften des Träumenden, vor allem jene, die er selber besitzen möchte, in anderen Personen manifestieren können, so lässt sich auch hier der Künstler als Abspaltung, eigentlich als Wunscherfüllung von Josef K. begreifen. Das Schicksal von K. und dem Künstler sind engstens verbunden: Die Ausführung der Schrift, die Vollendung des Künstlertums setzt das Aufhören der Vitalität voraus, verlangt den Tod von K.

Aus dem kurzen Überblick der Forschungsergebnisse geht hervor, dass die meisten Konzepte, zum Teil Sokels Auffassung folgend, letztlich die Unvereinbarkeit von Kunst und Leben betonen, indem die Aufopferung des Lebens die Vorbedingung für die Vollentfaltung der Kunst darstellt. Obwohl die Einheit der Figuren, wie im Verlauf der ganzen Arbeit, auch in der nachfolgenden Erklärung eine grundlegende Rolle spielen wird, handelt es sich dabei nicht darum – wie etwa bei Lönker –, dass die Erfüllung eines Aspekts die Auslöschung des anderen nach sich zieht. Auch die Kunst wird nicht als Gegenpol des Lebens betrachtet, sondern, wie auch anhand des *Proceß*-Romans ausgeführt, als Vermittlungsinstanz zum Tod als Erfüllung angesehen.

³¹⁰ Groddeck, Wolfram: Schreiben und Schrift. Zu Kafkas Prosastück „Ein Traum“. In: Locher, Elmar / Schiffermüller, Isolde (Hg.): Franz Kafka: Ein Landarzt. Interpretationen. Bozen, Innsbruck, München, Wien: Studienverlag 2004, S. 243-253, hier S. 247.

³¹¹ S. Groddeck 2004, S. 252.

³¹² Lönker, Fred: Ein Traum. In: Müller 2003, S. 324-332.

³¹³ Lönker 2003, S. 328.

5.2 *Ein Traum. Ein Erklärungsversuch*

Titel und erster Satz der Erzählung etablieren eine Traumwirklichkeit, in der sich die Geschehnisse wie von sich selbst entwickeln, nahezu unabhängig vom bewussten Vorhaben des Protagonisten. Der „schöne Tag“ (D 295), an dem der Spaziergang stattfindet, bezieht sich zwar vordergründig auf das Wetter, aber er nimmt latent bereits an dieser Stelle die später entfaltete Utopie vorweg, die sich in der goldenen Schrift, dem Zeichen der Schönheit und möglichen Überwindung der Zeitverfallenheit äußert. Obwohl dies am Anfang noch nicht erkennbar ist, erweist sich letztlich das Traumgeschehen als K.s verdrängter Wunsch nach dem Tod und nach der Erlösung vom Leben. Dies zeigt sich mittelbar darin, dass er nach kaum zwei Schritten „schon auf dem Friedhof [war]“ (D295). Auf dessen „sehr künstliche[n], unpraktisch gewundene[n] Wege[n]“, die für einen gemütlichen Spaziergang wenig geeignet scheinen, gleitet er „wie auf einem reißenden Wasser“ (D 295). Die „unerschütterlich schwebende Haltung“ (D 295), das Gleiten und die Attribute der Wege wie ‚künstlich‘ bzw. ‚unpraktisch gewunden‘ weisen einerseits auf die triebhafte Sicherheit seiner Sehnsucht, andererseits auf das Ästhetische der Grabinschrift voraus.³¹⁴ Mit dem Anblick des frisch aufgeworfenen Grabhügels zeichnet sich schon ein konkretes, aber vorher nicht geahntes Ziel seines Spaziergangs ab. Er fühlt sich dadurch so stark angezogen, dass er glaubt, „gar nicht eilig genug hinkommen zu können“ (D 296). Das Grab wird hin und wieder durch die sich windenden Fahnen verdeckt, aus der Ferne erweckt es den Eindruck, als „herrsche dort viel Jubel“ (D 296) – die gesamte Szene lässt den Tod wie Verklärung erscheinen, indem er nicht mehr als Grab, sondern vielmehr als Sieg und Freudenfest wahrgenommen wird. Damit erklärt sich offenbar auch die vom Grabhügel ausgehende „Verlockung“ (D 296) für K.

Den Blick noch in die Ferne gerichtet, merkt Josef K. beinahe zu spät, dass er bereits am Grab angekommen ist. Er springt vom dahinrasenden Weg eilig ins Gras und fällt noch gerade vor dem Grabhügel ins Knie. Sein Hinfallen erklärt nicht nur der Absprung, vielmehr handelt es sich dabei um eine symbolische Geste: Er kniet sich vor dem Tod nieder. Da beginnt auch eine Bestattungszeremonie, wobei K. zunächst als Zuschauer, als Beobachter präsent ist. Zwei Männer halten einen Grabstein in der Luft, und sie stoßen ihn bei seinem Erscheinen, als hätten sie nur auf K. gewartet, in die Erde. Bald tritt ein dritter Mann, den „K.

³¹⁴ Sokel macht auf eine Tagebucheintragung von Kafka aufmerksam, in der es um die Idee des Gleitens bzw. des „In-den-Fluß-Gleitens“ geht, die dem Schriftsteller „deshalb so wünschenswert vorkommt, weil sie ihn »an geschoben werden« erinnert, also seine Lust an Unterwerfung und Selbstverjochung, die »allgemeine und endgültige Wehrlosigkeit« seines Verhaltens versinnbildlicht“. Vgl. Sokel 1983, S. 317.

gleich als einen Künstler erkannte" (D 296), hervor und beginnt mit der Fertigstellung der Grabinschrift. Jeder erfüllt seine Rolle, die ihm bei der Beerdigung zukommt, allein K. merkt es nicht, dass auch er Beteiligter und nicht bloß Zuschauer der Geschehnisse ist. Solange ihn der Spaziergang in den Friedhof führt, der Friedhofsweg ihn an den Grabhügel bringt, wo er davon, beinahe schon zu spät, abspringt, spielt er unbewusst auch mit. In dem Augenblick jedoch, wo er erkennen sollte, dass es sich um seine eigene Beerdigung handelt, versteht er keine Geste und Mimik, alles erscheint ihm nur als eine Aufführung, die er als Außenseiter eigentlich genießt und bewundert. Im Grunde genommen geschieht hier dasselbe wie in den bisher behandelten Erzählungen, es löst der Protagonist selbst die Ereignisse aus. In diesem Falle ist sein Eintreffen vor dem „frisch aufgeworfenen" (D 296) Grabhügel das Zeichen für den Beginn der Zeremonie, deshalb erscheinen gerade in diesem Augenblick die Ausführenden. Seine innere Zerrissenheit zeigt sich darin, dass er sich vom Tod zwar angezogen fühlt, aber als er ihn auf sich nehmen soll, scheitert er zuerst ähnlich wie Josef K. im *Proceß*-Roman. Während Josef K. im Steinbruch darum weiß, was seine Pflicht wäre, aber dazu nicht fähig ist, erkennt Josef K. in der ersten Phase von *Traum* nicht, was er zu tun hat. Mit seiner Gebärdensprache spielt der Künstler K. wiederum das vor, wozu er sich entscheiden sollte. Der „wie festgemauert" (D 296) stehende Grabstein, die Figuren, welche der Künstler in der Luft beschrieb, die Buchstaben am Stein und selbst die Haltung des Künstlers, wie er gleichsam in den Tod hinübergebeugt – er musste sich ja vorbeugen und mit der Hand auf den Stein stützen – arbeitet, sollten von K. als zeichenhafte Hinweise verstanden werden. Leicht zu sehen ist dabei, dass diese Zeichen immer deutlicher werden: Der neue Grabhügel, der Grabstein zuerst noch in der Luft, dann fest in der Erde stehend, die Zeichnungen des Künstlers vorerst ebenfalls in der Luft und kurz danach auf dem Stein bezeichnen eindeutig die Nähe und Unausweichlichkeit des Todes. Neben dem bohemien Charakter bildet in diesem Kontext die eigenartige Kleidung des Künstlers, seine „Samtkappe" (D 296) als Teil der traditionellen jüdischen Tracht, das „schlecht zugeknöpfte Hemd" (D 296) einen gleichfalls fein nuancierten Verweis auf einen ambigen Zwischenzustand zwischen zivilisatorischen Normen und der ursprünglich-archaischen, bei Kafka oft auch ‚nackten‘ Existenzweise des Menschlichen. Auf diese Weise harmoniert sein Äußeres mit seiner nichttraditional-gestischen Sprache: er ist symbolischer Vermittler zwischen Gegenwart und Ursprung, Leben und Tod, und signalisiert durch das inszenierte Begräbnisritual mittelbar den Tod. Die Goldbuchstaben am Grabstein, die mit einem „gewöhnlichen" (D 296) – das Attribut wird im kurzen Abstand zweimal gebraucht und damit hervorgehoben – Bleistift gezeichnet wurden, markieren eindeutig, dass es sich um keine

alltägliche Schrift handelt. Die reinen, schönen, tief geritzten Goldbuchstaben deuten zugleich die latente Doppelgesichtigkeit des Todes an: im Vergänglichen das Ewige, im endgültigen Untergang die Rückkehr in paradiesisch-goldene Zeiten.³¹⁵

Der weitere Geschichtsverlauf macht noch eindeutiger die konträre Einheit von Josef K. und dem Künstler: Ihre Bewegungen, Gesten, Handlungen und Erwartungen setzen einander gleichsam voraus, ergänzen oder kontrastieren sich komplementär, als wären sie verschiedene Aspekte ein und derselben Figur. Der unbewusste Todeswunsch und das plötzliche Zurückschrecken vor seiner greifbaren Nähe werden in der Figur des Künstlers und K. verkörpert und gelangen in ihrem pantomimischen Dialog zum Ausdruck. Aus dieser Sicht ist zu verstehen, warum die beiden Figuren stillschweigend gerade das Entgegengesetzte voneinander erwarten: der Künstler kann die Inschrift „Hier ruht –“ (D 297) nicht fortsetzen, während K. seinerseits „begierig“ (D 297) auf ihre Vollendung wartet. Das symbolische Hindernis – dies deutet die wiederholte Hinwendung des Künstlers zu K. an,³¹⁶ der sich indessen, den Künstler völlig missachtend, allein um den Stein kümmert –, ist wohl K. selbst. Sein Name ist es, der noch in der Inschrift fehlt, wobei er selbst ahnungslos und neugierig auf „das Fortschreiten“ (D 297) der Schrift wartet. Auch die Tatsache, dass des Künstlers „frühere Lebhaftigkeit“ (D 297) verschwindet, entspricht dem Nachlassen von K.s früherem unbewussten Todeswunsch. Eine verborgene, sich prozessual entfaltende Konvergenz der Figuren zeigt sich ferner darin, dass beide, auch wenn aus entgegengesetztem Grund, in Verlegenheit geraten. In diesem Zustand kommt es zum ersten direkten Kontakt zwischen ihnen, indem sie – zwar ohne Ergebnis – „hilflose Blicke“ (D 297) wechseln. Das „häßliche Mißverständnis“ (D 297), das sich letztendlich nicht aufheben lässt, ergibt sich daraus, dass K. in seinem Traum das vorgeführte Ritual zunächst unbeteiligt auszulegen sucht. Zu Beginn konzentriert er sich noch allein auf die Schrift und gibt seine Zuschauerrolle erst dann auf, als er sich durch die Verlegenheit des Künstlers irritiert fühlt. Seine Unentschlossenheit löst jedoch später ein weiteres Moment, die Fortsetzung der Schrift aus. Bevor aber dies geschieht, erklingt plötzlich die Glocke der Grabkapelle, die als Teil der Bestattungszeremonie auch als weiteres Todessignal für K. zu deuten ist. Das Geläute geschieht allerdings „[z]ur Unzeit“ (D 297), K. weicht innerlich in letzter Minute zurück, da

³¹⁵ Nach Kurz symbolisiert die goldene Farbe bei Kafka immer den Ursprung, das goldene Zeitalter, einen „urgeschichtlichen, paradiesischen Zustand“. Vgl. dazu Kurz 1980, S. 109.

³¹⁶ Dieses Zeichen in der Körpersprache des Künstlers ist mit den Reden und Reaktionen der „Mitfiguren“ von K. im *Proceß* zu vergleichen. Kurz macht auch aufmerksam darauf, dass die anderen Romanfiguren K. sogar das Überraschendste „auf eine beiläufige Weise“ sagen, „als müßte er es im Grunde längst gewußt haben“. Kurz sieht darin einen weiteren Beweis für die untergründige Übereinstimmung von Held und Gegenwelt, und betrachtet die Mitfiguren als Repräsentanten des undurchschauten, uneingestanden Wissens von K. S. Kurz 1980, S. 189.

er noch nicht bereit ist, sich für den Tod zu entscheiden. Obwohl er den Todesdrang von vornherein in sich trägt, werden dem Augenblick der Erkennung noch weitere mittelbar-verborgene Anzeichen des Todes vorangestellt. Das zweite nahezu ungewisse Ertönen der Glocke bricht ja auch gleich ab, sie klingt für K. „ohne besondere Aufforderung, (...) als wolle sie nur ihren Klang prüfen“ (D 297). Wiederum haben wir es mit zweifacher Ambiguität zu tun: Einerseits scheint der Künstler beim ersten Geläute mit seinem ‚Fucheln‘ den direkten Todeshinweis tatsächlich aufgehoben zu haben, zum anderen verhält es sich so, als würde K. durch die Neutralisierung des Glockentons bewusst den Gedanken an den Tod zurückweisen. Die Situation völlig missverstehend beginnt K. „untröstlich“ (D 297) über die Lage des Künstlers zu weinen, der die Inschrift nicht vollenden kann. Er übersieht dabei, dass er selber der Grund für die Nicht-Erfüllbarkeit der Schrift ist. Besonders deutlich wird dies im Lichte der abschließenden Szene, in der sein Name, nach der instinktiv-richtigen Wahl des Todes, wie von selbst „mit mächtigen Zieraten über den Stein“ (D 298) jagte. Auch seitens des Künstlers wird das Weinen von K. missverstanden, ihm scheint es die Verbitterung von K. über seine Unfähigkeit zum Verständnis auszudrücken. Dies mag der Grund für seinen weiteren Versuch sein, K. das Unbegreifliche beizubringen. Er setzt zum Weiterschreiben an. Auch dies ist jedoch ein Unternehmen mit ambigem Ausgang. Während der „erste kleine Strich“ (D 298) für K. „eine Erlösung“ (D 298) war, brachte ihn der Künstler „nur mit dem äußersten Widerstreben zustande“ (D 298). Auch anhand der Schrift zeigt sich ein Widerspruch: Zwar wird der nächste Buchstabe, „ein J“ (D 298), fast beendet, geht die frühere Schönheit nahezu vollständig verloren. Die Inschrift wird uneben, „blaß und unsicher“ (D 298), es scheint auch „an Gold zu fehlen“ (D 298). Im künstlerisch-ästhetischen Bereich, in der verschwindenden Schönheit der Schrift – gegenüber den „rein[en] und schön[en], tief geritzt[en]“ (D 297) Buchstaben „in vollkommenem Gold“ (D 297) am Anfang – realisiert sich hier gleichsam das ‚häßliche‘ Missverständnis, es scheitert die erste Kommunikation zwischen K. und dem Künstler. Die Entstellung des Ästhetischen ist der Grund dafür, warum der Künstler „wütend mit einem Fuß in den Grabhügel“ (D 298) hineinstampft, so „daß die Erde ringsum in die Höhe flog“ (D 298). Will man die gesamte Situation richtig verstehen, so muss man sehen, dass das Künstlerische nicht das Endziel, sondern nur die Vermittlungsinstanz zu den letzten Fragen der menschlichen Existenz darstellt: Die abnehmende Schönheit der Schrift ist als ein Zeichen für das sich ändernde Verhältnis zum Tod als Vergänglichkeit oder als Rückkehr in den ursprünglich-goldenen Zustand zu

begreifen.³¹⁷ Es geht hier, im Sinne von Kurz, um die eigene Todesentschiedenheit des Menschen, die, soll es zu einem erlösenden Tod kommen, nicht von außen auferlegt werden kann. Andererseits, fasst man den Künstler als den unbewussten Aspekt von K. auf, repräsentiert die gesamte Szenenfolge des Unverständnisses den inneren Kampf von K., in dem das Verdrängte erst schwierig und langsam zum Durchbruch kommt und letztlich K.s Handlungen bestimmt. Der Umbruch erfolgt noch rechtzeitig, die Schrift, der angefangene Buchstabe ist noch nicht beendet, das Goldene verschwand noch nicht vollständig: „Endlich verstand ihn K.“ (D 298) Mit dem Augenblick der Einsicht heben sich alle materiellen Schwierigkeiten, die an das Leben binden, wie von sich auf, der Weg zum Tod öffnet sich für K: „nur zum Schein war eine dünne Erdkruste aufgerichtet“ (D 298). Dass er dabei mit den Fingern in die Erde grub, die „fast keinen Widerstand leistete“ (D 298), korrespondiert mit der „besonders geschickte[n] Hantierung“ (D 297) des Künstlers, durch die es ihm gelang, „mit dem gewöhnlichen Bleistift Goldbuchstaben zu erzielen“ (D 297). Diese motivische Entsprechung – beide vollbringen etwas Sonderbares – zeigt an, dass die Figuren von K. und dem Künstler miteinander verschmelzen, die bisherige Spaltung der Ich-Aspekte sich aufhebt.

³¹⁷ Über die Funktion der Kunst, die im Traum durch den Künstler vertreten wird, denkt jedoch Sokel, wie eingangs schon angedeutet, in seiner Studie anders: „Sie verlangt das Opfer des Lebens. Um als Name zu leuchten, muß Josef K. als Körper verschwinden.“ S. Sokel 1983, S. 317. Die Kunst soll aber auch verwirren: „Er wählt das Grab um des leuchtenden Namens auf dem Grabstein willen.“ S. Sokel 1983, S. 394. Auch nach Flach manifestiert sich im Traum der unbewusste Wunsch von Josef K. nach Verewigung seines Namens: „Bei der infragestehenden Haltung handelt es sich um die unterschwellige (...) Beschäftigung [des Menschen] mit seinem Nachleben, (...) mit dem, was die menschliche Gesellschaft zur Sicherstellung seines Nachlebens unternimmt.“ S. Flach, Brigitte: Kafkas Erzählungen. Strukturanalyse und Interpretation. Bonn: Bouvier 1972, S. 142. In diesem Sinne äußert sich auch Töns, vgl. dazu Töns 1998, S. 236. Demgegenüber lässt sich behaupten, dass der Künstler eine vermittelnde Funktion hat. Er weist K. durch die Kunst als eine andere, über der Alltagswelt liegende Sphäre in Richtung der wahren Werte, die sich bei der Hinnahme des Todes offenbaren. Die Kunst verhilft bei Kafka zur Erkenntnis des Sinns des Todes, der in der Rückkehr zur wahren Existenz besteht. Der leuchtende Name signalisiert die Vollendung dieser Bestimmung. Diese Auffassung von der Rolle der Kunst bzw. des Künstlers beleuchtet besonders klar die bereits im Kapitel *Josef K. – Block – Advokat* erwähnte Stelle aus dem *Proceß*-Fragment *Das Haus*, auf dessen Zusammenhang mit der *Traum*-Erzählung Binder und Engel gleichermaßen hinweisen. S. Binder 1975, S. 182 und Engel 2010, S. 204. Es sei hier die gestrichene Passage über K.s Halbtraum etwas ausführlicher zitiert. In ihm wird er von Titorelli in das Gericht, eigentlich in den Tod geführt, der sich in seinen Augen letztlich als die Sphäre eines anderen, beglückenden Lebens darstellt: „K. erhob sich, ihm war natürlich ein wenig feierlich zu Mute, aber Tit. duldete nun keine Feierlichkeit mehr, er umfasste K. und zog ihn im Laufe mit sich fort. Gleich waren sie im Gerichtsgebäude und eilten über die Treppen, aber nicht nur aufwärts, sondern auf und ab ohne jeden Aufwand von Mühe leicht wie ein leichtes Boot im Wasser. Und gerade als K. (...) seine Füße beobachtete und (...) zu dem Schlusse kam, dass diese schöne Art der Bewegung seinem bisherigen niedrigen Leben nicht mehr angehören könne, gerade jetzt über seinem gesenkten Kopf erfolgte die Verwandlung. Das Licht, das bisher von rückwärts eingefallen war wechselte und strömte plötzlich blendend von vorn. K. sah auf, Tit nickte ihm zu und drehte ihn um. Wieder war K. auf dem Korridor des Gerichtsgebäudes, aber alles war ruhiger und einfacher, es gab keine auffallende Einzelheiten, K. umfasste alles mit einem Blick, machte sich von T. los und gieng seines Weges. K. [trug] heute ein neues langes (...) Kleid, (...) es war wohlthuend warm und schwer. Er wusste, was mit ihm geschehen war, aber er war so (...) glücklich (...) darüber, dass er es sich noch nicht eingestehen wollte. In dem Winkel eines Korridors, an dessen einer Wande grosse Fenster geöffnet waren, fand er auf einem Haufen seine frühern Kleider, das schwarze Jakett, die scharf gestreiften Hosen, und darüber das Hemd mit zittrigen Ärmeln ausgestreckt.“ (PA 346f)

Mittelbar ist dies auch daran abzulesen, dass der Künstler von da an in der Erzählung nicht wieder erscheint. Andererseits wird durch diese motivische Wiederkehr der ‚künstlerischen Fähigkeit‘ in K. offensichtlich, dass ihre Identifizierung nicht einfach die Vereinigung zweier Aspekte darstellt, sondern das Aufgehen des einen in dem anderen:³¹⁸ K. übernimmt in seinem weiteren Handeln die Rolle und die lange unverstandene Absicht des Künstlers.

Der gesamte Sterbeprozess hat mit der herkömmlichen Todesvorstellung nichts gemeinsam, die ganze Atmosphäre wird durch etwas Schwebendes bestimmt, K. versinkt in ein großes Loch mit abschüssigen Wänden, indem er „von einer sanften Strömung auf den Rücken gedreht“ (D 298) wird. Die sanfte Strömung als abschließendes Element einer motivischen Reihe, die die ganze Erzählung vernetzt, verweist auf die Metaphorik des reißenden Wassers und K.s schwebende Haltung zurück, in der er sich dem Grab näherte. Es nimmt zugleich auch die Gewichtslosigkeit seines Körpers im Moment der Beerdigung vorweg. Zum gleichen Motivkreis gehören auch der in der Luft gehaltene Grabstein, die vom Künstler in der Luft beschriebenen Figuren wie auch der über den Stein „mit mächtigen Zieraten“ (D 298) jagende Name von K. Jedes Moment dieses Prozesses verweist auf die angedeutete Doppelheit von Tod und Erlösung, vom Leben als Schein und Tod als ‚wahre Welt‘. Durch die richtige Entscheidung enthüllt sich die sonst dichte Erde als „dünne Erdkruste“, das Leben als „Schein“, hinter dem schon „alles (...) vorbereitet“ (D 298) ist und eine andere Welt zugänglich wird. K. kommt zwar in sein Grab, als „großes Loch“ bezeichnet, und gerät „auf den Rücken gedreht“ (D 298) in die Stellung eines Begrabenen. Aber er wird nicht im üblichen Sinne begraben – er grub selbst „mit allen Fingern in die Erde“ – und auch wird er „von einer sanften Strömung“ (D 298) in seinen letzten Zustand gebracht.

Das Eingehen in den Tod und dessen Transzendierung erfolgen gleichzeitig: während er unten „schon von der undurchdringlichen Tiefe aufgenommen wurde, jagte oben sein Name“ – ohne sichtbares Zutun des Künstlers, was auf die Vereinigung der beiden Aspekte des Ich hindeutet – „mit mächtigen Zieraten über den Stein“ (D 298). Dass es sich dabei um einen guten, erlösten Tod handelt, wie sonst selten bei Kafka, zeigt der Zustand, in dem K. „entzückt von diesem Anblick“ (D 298) erwacht. Zugleich wird dies jedoch, wie jedes Moment, jedes Ereignis und jede Handlung der Erzählung, dadurch in Frage gestellt, dass es um einen Traum geht und ‚der gute Tod‘ in der Tat nur eine Utopie bleibt.

³¹⁸ Auf diesen Zusammenhang weist auch Samuel hin, nur gelangt er dabei zu einem abweichenden, m. E. wenig plausiblen Schluss: „Wenn K. am Ende »mit allen Fingern« in die »Erde« gräbt, so lässt sich darin sein (wieder-)Eintreten in den Schreibprozeß erkennen“. Samuel 1988, S. 77.

6 Figuren und Figurenkonstellationen als „Theater des Selbst“

Ohne diesen Aspekt systematisch auszuführen, wurde im Laufe der Arbeit immer wieder auf die Präsenz von theatralischen Elementen und Strukturen in den analysierten Werken hingedeutet. Da sie sich in mancher Hinsicht als eines der wichtigsten Ordnungsprinzipien Kafkascher Erzählwelten erweisen, sollen die bisher behandelten Texte im Folgenden aus dieser Sicht neu beleuchtet und die vorangehenden Einzelinterpretationen unter diesem Aspekt resümiert werden. Wie zum Teil schon zu sehen war und wie noch zu sehen sein wird, handelt es sich um eine Art narratives Theater, in dem der jeweilige Protagonist der Regisseur ist, gleichzeitig verschiedene Rollen spielt und zugleich als Publikum auftritt. Zu betonen ist allerdings, dass diese Dreikomponenten-Struktur des Theatralischen in verschiedenen Variationen erscheint, indem den einzelnen Komponenten in den Erzählungen unterschiedliche Relevanz zukommt. Beim Theatralischen, ob es explizit oder nur latent vorhanden ist, geht es um die umfassendste Organisations- und Präsentationsform der Erzählwelten von Kafka, die alle bestimmenden Figuren, Figurenkonstellationen und Geschehnisse in sich integriert und sie gleichsam als ein „Theater des Selbst“ vergegenwärtigt.

6.1 Dramen- und Theaterelemente

Kafkas Affinität zum Dramatischen und zum Theater, die Inszeniertheit einer Vielzahl seiner Erzählungen wie auch die häufige Verwendung theatralischer Begrifflichkeit wurde in der Forschung bereits früh erkannt und vielfach thematisiert. So verweist zum Beispiel Oskar Walzel in seiner Besprechung von Kafkas Erzählungen auf die herausragende Rolle der Gestik und den „Spielanweisungs“-Charakter der Beschreibungen³¹⁹. Auch Max Brod hob laut Wunderlich „die dramatische Genialität Kafkas“ hervor, die sich „im Aufbau der Szenen, in der Gestaltung der Dialoge, im Aufrollen des Konfliktes zwischen zwei Welten zeige“.³²⁰ Hinweise solcher Art finden sich auch in späteren Werkanalysen immer wieder. Ohne hier auf

³¹⁹ S. Walzel, Oskar: Logik im Wunderbaren. In: Berliner Tagesblatt vom 6. Juli 1916. Zitiert nach Politzer, Heinz (Hg.): Franz Kafka. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, S. 33-38, hier S. 35.

³²⁰ S. Wunderlich, Heinke: Kafka-Texte als Ausgangspunkt für andere Kunstschöpfungen. Dramatisierungen und Verfilmungen. In: KHb 1979, S. 825-841, hier S. 829.

Einzelheiten einzugehen, lassen sich die diesbezüglichen Beobachtungen unter folgenden Schwerpunkten zusammenfassen³²¹:

(a) Merkmale dramatischer Strukturen in Kafkas Erzählwerken werden von mehreren Autoren festgestellt. Binder spricht von einer szenischen Darstellung, vom situationellen Erzählen, das auf einer Folge von in sich relativ geschlossenen szenischen Einheiten beruht.³²² Binders Ansicht folgend interpretiert Fingerhut etwa die drei nummerierten Teile von *Die Verwandlung* als Akte eines „Stationendramas“³²³. Der „Widerspruch zwischen der Lage eines Menschen und seiner Einsicht in sie“ stellt für Matz in der Erzählung hingegen eine klassische Tragödiensituation her.³²⁴ Bereits vor Binders und Fingerhuts Studien wurde das Dramatische von Jahn als charakteristischer Zug von Kafkas Prosa angesehen, wobei er jedoch das szenische Geschehen und die pantomimische Komik in *Der Verschollene* mit der filmischen Dramaturgie verglich.³²⁵

(b) Einen wichtigen Gesichtspunkt der Kafka-Deutung bildet in dieser Hinsicht auch die Rolle des Gestischen. Während laut Adorno etwa Gesten „Kontrapunkte zu den Worten setzen“³²⁶, beschwört für Benjamin das *Naturtheater von Oklahoma* im *Amerika*-Roman das Gestische des chinesischen Theaters herauf.³²⁷ In seinem Essay plädiert er dafür, Kafkas ganzes Erzählwerk als ein Kodex von Gesten zu betrachten. Allerdings haben die einzelnen Gesten keine konstante, sondern immer eine kontextabhängige symbolische Bedeutung. Sie sollten immer etwas Unsichtbares sichtbar machen, das nur in der gestischen und keiner anderen Sprache ausgedrückt werden kann. Susanne Kessler sieht dabei einen sprachkritischen Zusammenhang: „Mimik und Gestik werden (...) dort eingesetzt, wo die Poetik von reduziertem Erzählsubjekt und konkreter Sprache keine Mitteilungsmöglichkeiten mehr kennt.“³²⁸ Sie fungieren nach ihr „als Mitteilungs- und Aussagemittel von Verhältnissen,

³²¹ Nicht eingegangen wird dabei auf die Dramatisierungen von Kafkas Erzähltexten, weil sie mit der hier behandelten Problematik nur indirekt zusammenhängen. Einen guten Überblick über diese Frage geben u. a. die Studien von Wunderlich und Martin Esslin (s. Esslin, Martin: *Kafka und das Theater*. In: Kraus, Wolfgang / Winkler, Norbert (Hg.): *Das Phänomen Franz Kafka*. Prag: Vitalis, 1997, S. 85-93).

³²² Vgl. Binder, Hartmut: *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*. 2. Aufl. Bonn: Bouvier, 1987.

³²³ S. Fingerhut, Karlheinz: *Die Verwandlung*. In: Müller 2003, S. 42-74, hier S. 47.

³²⁴ S. Matz, Wolfgang: *Der Schlaf der Vernunft gebietet Ungeheuer*. Motive zu einer Lektüre von Kafkas *Verwandlung*. In: Arnold 2006, S. 73-85, hier zitiert S. 75.

³²⁵ Vgl. dazu Jahn, Wolfgang: *Kafkas Roman Der Verschollene (Amerika)*. Stuttgart: Metzler, 1965, S. 49-67. Zum Einfluss des Films auf Kafka vgl. u. a. Zischler, Hans: *Kafka geht ins Kino*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996 und Alt, Peter-André: *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*. München: Beck, 2009.

³²⁶ S. Adorno 1953, S. 329.

³²⁷ Vgl. Benjamin, Walter: *Franz Kafka. Zur Wiederkehr seines Todestages*. In: Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, S. 9-39, hier S. 18.

³²⁸ S. Kessler, Susanne: *Kafka – Poetik der sinnlichen Welt. Strukturen sprachkritischen Erzählens*. Stuttgart: Metzler, 1983, S.152.

Beziehungen (zwischen Figuren), Sachverhalten und Tatbeständen“.³²⁹ In Bezug auf die Funktion von Mimik und Gestik bei Kafka bemerkt Hillmann, dass ihre häufige Verwendung einerseits mit dem theatralischen Demonstrationscharakter zusammenhängt, andererseits mit der Möglichkeit, „in knappster Form“ – durch eine einfache Geste – „komplizierte, sich kreuzende seelische Vorgänge“ sinnfällig zu machen.³³⁰ Nach Simons hingegen sind die Gesten bei Kafka weniger als „Ausdruck innerer Empfindungen oder psychologischer Affekte“ zu deuten, vielmehr verweisen sie „als soziale Praktiken und Verhaltensweisen (...) auf institutionelle Zusammenhänge“.³³¹ Begründet ist diese Auffassung vor allem dadurch, dass „sich Institutionen selber in theatralischen Formen zeigen“, bzw. als Theater funktionieren, damit sie sich selbst begründen und definieren.³³² Am Beispiel einer Unfallbeschreibung in Kafkas Tagebuch, in der die Gesten und die Verhaltensweisen hervorgehoben werden, das Geschehen in einzelne Szenen aufgelöst wird und die Schauspieler sich mit ihrer Rolle nicht identifizieren, gleicht er seine Prosa dem epischen Theater an. Diese Merkmale entdeckt Simons auch in seiner Lektüre des *Proceß*-Romans, den er vor diesem Hintergrund auch als Manifestationsform des epischen Theaters begreift. In ihrem Buch über Kafkas Gebärdensprache kommt auch Isolde Schiffermüller dieser Auffassung nahe, indem sie behauptet, dass die Geste in der Erzähldramaturgie Kafkas ähnlich wie bei Brecht ein Mittel der Verfremdung darstellt. Anders als an der Jahrhundertwende, wo die Gebärde üblicherweise „als Rettung etwa vor einer radikalen Sprach- und Zeichenkrise“ gedacht wird, zeugt die Geste bei ihm von einer „radikale[n] Entfremdung“.³³³

(c) Die Wirkung des jiddischen Theaters auf Kafkas Schreibweise wird in der Forschung oft behandelt. Eine erste umfassende Studie zum Thema stammt von Evelyn Torton Beck, die den stark ausgeprägten „dramatischen Stil“ in *Das Urteil*, die „bühnenmäßige Handlungsführung“, die „Kraft und Klarheit des Visuellen“, die „Intensität des Gefühls“ sowie die „trügerisch“ einfache Sprache, auf dessen Einfluss zurückführt.³³⁴ Neben den dramatisch-theatralischen Merkmalen betont sie auch die Übernahme spezifisch jüdischer Themen aus jiddischen Theaterstücken wie z. B. die Vater-Sohn-Beziehung, die Frage der

³²⁹ Kessler 1983, S. 153.

³³⁰ S. Hillman, Heinz: Franz Kafka. Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt. 2. erw. Aufl. Bonn: Bouvier, 1973, S. 134.

³³¹ S. Simons 2007, S. 274.

³³² Ebenda S. 274f.

³³³ S. Schiffermüller, Isolde: Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache. Tübingen: Francke 2011, S. 13.

³³⁴ S. Beck 1970, S. 204. S. weiters Beck, Evelyn Torton: Kafka and the Yiddish Theater. Its Impact on His Work. Madison, Milwaukee, London: Univ. Of Wisconsin Pr., 1971.

Gerechtigkeit, das Problem von „Autorität und Gesetz“ oder die „Reflektionen über das Verhältnis des Einzelnen zum Absoluten“.³³⁵ Außerdem sollten zahlreiche Bilder und Symbole wie „das Gericht, das Schloß, die Foltermaschine, die Sauberkeit, nach der seine Charaktere streben“ laut Beck ebenfalls dieser Tradition entstammen.³³⁶ Die Präferenz enger Räumlichkeiten, übertrieben theatralischer Gebärden und Handlungen dürften ferner mit den Aufführungsbedingungen von Jizchak Löwys Theatergruppe im damaligen Prag zusammenhängen. Anne Rother, die Kafkas Tagebücher untersucht, kommt gar zu der Schlussfolgerung: Der Einfluss des jiddischen Theaters auf Kafka war so stark, „dass er sein gesamtes Schreibprojekt als ein Theaterprojekt anfängt und ausführt“.³³⁷ Gegenüber Beck hebt sie hervor, dass Kafka, wie dies die Tagebücher bezeugen, weniger an den Themen als vielmehr an den Figuren der Theaterstücke interessiert war.³³⁸ Für ihn war das Tagebuch zugleich eine Art literarisches Experimentierfeld, wo seine theatralischen Erfindungen erstmalig Gestalt annahmen. Zu ihnen gehören nach Rother die „Zurichtung der Texte derart, daß sie ihre Helden überdauern, die Zurichtung des Schreibens in der Form, daß Konstruktionen entstehen, die in der Lage sind, Textgrenzen zu überdauern und schließlich jene Qualität des Schreibens, die es insgesamt mit soviel Energie auflädt, daß es dem Ich zunehmend als gesicherte Lebensform zur Verfügung steht“.³³⁹ Aus der jüngsten Forschungsliteratur sei in diesem Zusammenhang Gerhard Lauers Arbeit erwähnt, der gegenüber diesen Positionen behauptet, dass das jiddische Theater für Kafkas Werk im Grunde genommen nicht von größerem Belang war als der französische Realismus oder der Zionismus.³⁴⁰

(d) Anhand der Schuldproblematik werden Kafkas Texte auch mit der antiken Tragödie in Beziehung gebracht. Laut Sokel ist der Sturz des Helden die Folge seiner „ursächlichen Schuld“ und diese ist, wie in der klassischen Tragödie üblich, auch der Grund seiner tragisch-ironischen Niederlage.³⁴¹ Für Politzer gilt eher der negative Bezug, indem er in der *Verwandlung* das „Grundelement der klassischen Dramaturgie – die Frage nach der Schuld des Helden und die allmähliche Ent-Wicklung der Antwort auf diese Frage“ vermisst.³⁴²

³³⁵ Beck 1970, S. 222.

³³⁶ Beck 1970, S. 223.

³³⁷ Rother, Anne: „Vielleicht sind es Tenöre“. Kafkas literarische Erfindungen in den frühen Tagebüchern. Bielefeld: Aisthesis, 1995, S. 14.

³³⁸ Vgl. ebenda S. 132f.

³³⁹ Ebenda S. 14.

³⁴⁰ Vgl. Lauer, Gerhard: Die Erfindung einer kleinen Literatur. Kafka und die jiddische Literatur. In: Engel / Lamping 2006, S. 125-143.

³⁴¹ Sokel 1983, S. 17f.

³⁴² Politzer 1978, S. 109.

Andererseits sieht er eine Gemeinsamkeit darin, dass Kafkas Geschichte, wie „eine antike Tragödie“ lediglich „den letzten Akt“ zeigt³⁴³. Laut Kremer entspricht wiederum die zwölfstündige Prozedur der Hinrichtung in der *Strafkolonie* dem Zeitraum der attischen Tragödie zwischen Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, die ihrerseits „dem Modell des Gerichtstages“ folgte.³⁴⁴

Entsprechungen dieser Art werden aber nicht nur in den Erzählungen, sondern auch in Kafkas Romanwerk entdeckt. Ausgehend von der aristotelischen *Poetik* hat Eugen Dönt eine Reihe von Parallelen zwischen Kafkas *Proceß*-Roman und dem *Ödipus*-Drama von Sophokles aufgezeigt³⁴⁵: Nach ihm ist Josef K. – wie auch der Held der griechischen Tragödie – besser als der Durchschnitt. Das Unglück ist also nicht in seinem Charakter begründet, es tritt von außen an ihn heran, infolge einer Verfehlung, die – wie bei Ödipus – in einer Unkenntnis besteht. Außerdem ist das „Bild des Angezogenwerdens der richtenden Instanz“ in beiden Werken anzutreffen³⁴⁶. Das Umschlagen der bestehenden Konstellation, das „Aristoteles als das eigentliche Motiv in allen dramatischen Grundsituationen hervorhebt“³⁴⁷, sowie die Veränderung im Kenntnisstand des Helden entdeckt Dönt in Josef K.s Verhaftung bzw. in der „Erkenntnis der Notwendigkeit einer selbstgewollten Aktivität“ am Ende des Romans³⁴⁸. Laut Politzer enden Kafkas Erzählungen in einer Form der „Theatralik“, die sich daraus ergibt, dass bei ihm keine „absolute Verdammnis oder absolute Erlösung“ möglich ist. Obwohl diese Lösung dem Stil und den epischen Strukturen Kafkas in jeder Hinsicht widerspricht, muss er letztlich, wie auch im Schlusskapitel des *Proceß*-Romans, „zu Kostüm und Maske“ greifen, um das Endlose abschließen zu können. Damit erweist sich die Theatralik nach Politzers Konzept als eine Art „Glaubensersatz“.³⁴⁹ Während für Binder das Motiv des Theaters wegen des fragmentarischen Charakters des Werkes lediglich Teil eines

³⁴³ Ebenda. In ihrer systematischen Untersuchung der *Verwandlung* weist auch Elisabeth Kiefer Elemente der Ritual- und Opfertragödie nach. Vgl. Kiefer, Elisabeth: Theaterspuren in Kafkas Werk. Eine Analyse der Erzählung „Die Verwandlung“ im Hinblick auf ihre theatralen Elemente. In: *Neophilologus* 73, 1989, S. 263-280.

³⁴⁴ Kremer 1989, S. 150.

³⁴⁵ Vgl. Dönt, Eugen: Ödipus und Josef K. Zur aristotelischen Tragödientheorie. In: *Arcadia* 14, 1979, S. 148-159. Auf die Parallele mit dem Ödipus-Drama macht auch Mária Kajtár aufmerksam. Camus folgend behauptet sie u.a., dass das System der größten Kafka-Werke nach der absurden Logik der griechischen Tragödien funktioniert. S. Kajtár, Mária: Franz Kafka: *A per*. [Franz Kafka: *Der Proceß*, ung.] In: Ambrus, Éva (Szerk.): *Huszonöt fontos német regény*. [Fünfundzwanzig wichtige deutsche Romane, ung.] Budapest: Lord & Maecenas, 1996, S. 162-175, hier S. 174.

³⁴⁶ Dönt 1979, S. 155.

³⁴⁷ Dönt 1979, S. 158.

³⁴⁸ Dönt 1979, S. 156.

³⁴⁹ Politzer 1978, S. 333.

„nur erahnbaren“ Verweisungssystems darstellt,³⁵⁰ begreift Claudia Liebrand, die sich mit der theatralischen Verfasstheit von Kafkas *Proceß* beschäftigt, die Romanstruktur als eine Art Aufführung, welche Josef K.s Leben von der Verhaftung bis zu seiner Hinrichtung erfasst.³⁵¹ Im ersten Kapitel wird nach ihrer Auffassung auf die Gattung Komödie rekurriert, das Schlusskapitel stellt dagegen eine Tragödientravestie dar. Letzteres hängt unmittelbar mit der Schuldproblematik und dem Opfertod als klassischem Ausgang des Genres zusammen, der hier von Kafka untergraben und suspendiert wird. K.s „blutiger“ Tod weist nämlich auf das tragische Muster hin und negiert es zugleich, indem sich der Protagonist der Pflicht der Selbstaufopferung nicht unterwirft und sich weigert, „die Verantwortung für diesen letzten Fehler“ zu übernehmen.³⁵² Gegenüber dem tragisch-erhabenen Ende des Protagonisten in der klassischen Tragödie, so etwa bei Schiller, stiftet hier K.s Tod „keine neue Sinnordnung“.³⁵³ Die Romanhandlung als Schauspiel, das von dem Fenster des gegenüberliegenden Hauses aus von einem neugierigen Publikum verfolgt wird, nimmt seinen Anfang mit K.s Läuten nach dem Frühstück, das nach Liebrand zugleich den Vorstellungsbeginn ankündigt. K. nennt später selber seine Verhaftung eine Komödie und spielt am Abend die Verhaftungsszene Fräulein Bürstner vor, wobei er gleichzeitig zwei Rollen übernimmt, die des Aufsehers und die der „wichtigsten Person“ (P 44), d. h. seiner selbst.³⁵⁴ Die zweifache Besetzung, wie darauf auch im Laufe der vorliegenden Analyse mehrfach hingewiesen wurde, deutet auf K.s Doppelidentität hin: er sei nicht nur Verhafteter, sondern auch Verhaftender, nicht nur Angeklagter, sondern auch Richter zugleich. Im späteren *Prügler*-Kapitel wird die Figurenkonstellation der Eingangsszene wieder umgekehrt. Diesmal ist K. der neugierige Zuschauer, der der Züchtigung seiner Wächter beiwohnt. Insofern stellt sich sein Prozess auch nach Liebrand dar als ein Spiel, in dem er Doppelrollen übernehmen und auch Regie führen darf. Auch viele Gegenstände und Vorgänge im Roman haben Bezug zum Theater. Ein Beispiel dafür liefert etwa die Heimkehr von Fräulein Bürstner aus dem Theater, ein anderes, als K. seiner Kusine Theaterkarten schicken will. In der Studie wird auch darauf verwiesen, dass die theatralischen Elemente für die Justiz im allgemeinen bezeichnend sind und die Verhandlungen praktisch Schau-Prozesse, Aufführungen darstellen.³⁵⁵ Bei K.s erstem Verhör vor dem Gericht erscheint dementsprechend die zuschauende Menge wie ein

³⁵⁰ Binder, Hartmut: Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater. München: Winkler Verlag, 1976, S. 251.

³⁵¹ Liebrand 1998.

³⁵² Liebrand 1998, S. 213.

³⁵³ Ebenda.

³⁵⁴ Vgl. Liebrand 1998, S. 207.

³⁵⁵ Ebenda.

Theaterpublikum, vor dem K. einen Monolog hält. Auch die Gerichtsräume, die für den Prozess immer umgeräumt werden, erinnern an eine Bühne. Schließlich hat K. im letzten Akt seines Dramas einen Zuschauer, der vom Fenster aus der Hinrichtung folgt. Neben dem wiederaufgenommenen „Fenstertheater-Motiv“ unterstreicht den theatralischen Charakter der Handlung auch das schauspielerhafte Aussehen seiner Henker. Die Theatermetaphorik, in die nach Liebrand auch der Zirkus und das Varieté mit hineingehören, gilt aber nicht nur für den *Proceß*, sie kennzeichnet u. a. auch den *Verschollenen*, *Das Schloß* und *Das Urteil*.³⁵⁶ Diese Ausführungen lassen sich gut nachvollziehen und in vieler Hinsicht akzeptieren, es überrascht jedoch, dass Liebrand in ihrer Argumentation keinen Bezug auf die Kafka-Monographie von Kurz nimmt, in der schon wesentliche Teile der Theatermetaphorik ausgearbeitet wurden und auch dem *Proceß*-Roman mit der Überschrift *Das Theater Josef K.s* ein eigenes Kapitel gewidmet ist.

6.2 Das Theatralische als Präsentationsform des narrativen Grundprinzips

Bezüglich des Theatralischen zeichnet sich ein wesentlicher Unterschied in der Auffassung der meisten bisher umrissenen Ansätze und der vorliegenden Arbeit ab.³⁵⁷ Bei ersteren handelt es sich überwiegend um die Akzentuierung des Dramatischen bzw. die Verwendung einer Art Theater-Terminologie, um die auffällige Eigenart von Kafkas Prosa aufzuzeigen. In diesen Fällen scheint das Theatralische eher nur ein Konglomerat von abstrakt-gattungsspezifischen Charakteristika oder mimisch-szenische Einzelmerkmale zu bezeichnen, deren funktionale Rolle in den Erzählstrukturen nicht systematisch beleuchtet wird. Demgegenüber wird es hier, wie vor allem anhand der Rollenwechsel der Figuren in den vorangehenden Interpretationen immer wieder darauf hingewiesen wurde, als eine eigenartige Präsentationsform gedeutet. Sie hängt mit dem Grundprinzip Kafkascher Erzählkonstruktionen, die es gleichsam vergegenwärtigt, wesentlich und organisch zusammen. Letzteres äußert sich darin, dass die gesamte Erzählwelt – das Erscheinen der Figuren, ihre Handlungen und Beziehungen, die Wiederholungsvarianten bestimmter Figurenkonstellationen in unterschiedlichen thematischen Bereichen und szenischen Darstellungen, die Ausrichtung des Erzählverlaufs usw. – letztlich, bewusst oder unbewusst, durch den jeweiligen Protagonisten als eine Art theatralische Selbstinszenierung gestaltet und

³⁵⁶ Vgl. Liebrand 1998, S. 203.

³⁵⁷ Ausnahmen bedeuten in dieser Hinsicht die Arbeiten von Kurz und Liebrand, in denen das Problem in ähnlichem Sinne wie hier behandelt wird, ohne jedoch auf die aus dieser Sicht relevanten Zusammenhänge der Figuren mit dem Protagonisten im Einzelnen einzugehen.

etabliert wird. Diese Annahme soll allerdings die Relevanz gattungsspezifischer und mimisch-szenischer Terminologie in der Herausbildung des Theatralischen nicht in Frage stellen. Solche Indizien an der Oberfläche sind für den Leser wichtig, um zu erkennen, dass das Theatralische im Hinblick auf das Werkganze eine gewichtige Rolle spielt.

Anhand ausführlicher Analysen der Erzähltexte wurde bereits des Öfteren auf die theatralischen Bezüge bestimmter Situationen und Figurenkonstellationen hingewiesen. Im Folgenden sollen jedoch *Das Urteil*, *In der Strafkolonie* und *Der Proceß* ausdrücklich unter dem Aspekt des Theatralischen abermals überblickt werden. Zu beantworten ist dabei, ob und in welchem Sinne die Erzählwelten jeweils als ein „Theater des Selbst“ betrachtet werden können. Nicht gesondert wird unter diesem Gesichtspunkt jedoch *Ein Traum* untersucht, da in seinem Falle nahezu die ganze Geschichte als eine theatralische Aufführung betrachtet werden kann, die bereits ausführlich analysiert wurde. Hingewiesen wird nur auf jene Aspekte, die mit den anderen Erzählungen im Bereich des Theatralischen einen relevanten Berührungspunkt aufweisen.

Im linearen Verlauf der Erzählung *Das Urteil* fällt zuerst aus der Sicht des Theatralischen die Braut-Szene auf, in der der Vater im Hemd, auf seinem Bett stehend, Frieda parodiert. Von Georg wird er „Komödiant“ (D 58) genannt, was er auch selbst zugibt: „Ja, freilich habe ich Komödie gespielt! Komödie! Gutes Wort!“ (D 58) Das Vorbeugen nach seinen Worten ist eine ambige Geste, die sowohl als ein Zugehen auf Georg wie auch als Ende seiner Aufführung gedeutet werden kann. Auf die Bemerkung Georgs, „Du hast mir also aufgelauert!“ (D 60), antwortet der Vater auf eine aus den Komödien bekannte Weise. Zuerst halblaut, wie zu einem Publikum sprechend, sagt er: „Das wolltest du wahrscheinlich früher sagen. Jetzt passt es gar nicht mehr.“ (D 60) Dann wird er lauter und verkündet Georg sein Urteil über ihn. Kleinere theatralische Gesten gibt es auch anderswo im Text: der Vater eilt Georg im flatternden Schlafrock entgegen, er bekräftigt seine Aussage mit dem Hin- und Herbewegen seines Zeigefingers, während des väterlichen Schauspiels macht Georg Grimassen, nach dem Vater soll der Freund Georgs ungelesene Briefe mit der linken Hand zerknittern, seine dagegen sich mit der rechten zum Lesen vorhalten und die Dienerin, die Georg auf der Treppe begegnet, verdeckt den Kopf mit ihrer Schürze und schreit auf: „Jesus!“ (D 60). Georg und der Vater spielen oft nur Rollen, sie täuschen sich, einander und dem Freund meist nur Scheinwirklichkeiten vor, um den vermeintlichen Erwartungen des jeweils anderen zu entsprechen. So verschweigt Georg dem Freund seine geschäftlichen und privaten Erfolge, so verleugnet er den Freund vor dem Vater und so verheimlicht er sein Vergnügen am Leben „mit dem verschlossenen

Gesicht eines Ehrenmannes“ (D 58) vor dem Vater. Umgekehrt will der Vater sich als schwachen und kränklichen Mann glaubhaft machen, auch verschweigt er vor Georg seine Beziehung zu dem Freund. In dieser Hinsicht hat jedoch die Analyse gezeigt, dass es sich dabei, dem Anschein zum Trotz, nicht wirklich um absichtliche Täuschungen, sondern vielmehr um den jeweils gültigen Ausdruck des ständigen Schwankens des Protagonisten zwischen der Bejahung oder der Ablehnung des Lebens handelt. Darin äußert sich bereits auch das hier vertretene Grundprinzip des Theatralischen, das die Erzählung tiefenstrukturell bestimmt: wie in der Erklärung der Erzählung mit zahlreichen Beispielen belegt wurde, verwirklichen die einzelnen Figuren, die mit dem Protagonisten Georg untergründig-motivisch verknüpft sind, jeweils nur dessen gegensätzliche Verlangen und Wünsche, in ihren Handlungen offenbaren sich letztlich nur seine Ungewissheiten, inneren Kämpfe und Wandlungen. Auf diese Weise etabliert sich ein Theater des Ich, das der gesamten Erzählung zugrunde liegt, sie durchwebt und vernetzt.

Im Hinblick auf bestimmte strukturelle Momente lässt sich eine gewisse Ähnlichkeit in dem Aufbau von dem *Urteil* und dem *Traum* nachweisen. In beiden Fällen bringt das Theatralische, mal als die Braut-Parodie des Vaters, mal als die Pantomime des Künstlers, eine Änderung im weiteren Verlauf und Ausgang der Geschichte. Damit zeigt sich abermals die Vermittlungsrolle des theatralischen Spiels vom Leben zum Tod. Georg, der zwar von Anfang an zwischen beiden Polen schwankt, vor der Szene jedoch stärker dem Leben verpflichtet ist, lässt sich letztlich durch die Aufführung des Vaters, durch seinen eigenen verdrängten Wunsch für den Tod gewinnen. Josef K., der in seinem Traum von vornherein vom Tod angezogen wird, erkennt jedoch die Trauerfeier am Grabe zunächst nicht als die eigene und erfüllt seine Rolle bei der Beerdigung erst auf die letzte Geste des Künstlers hin.

Die eigentliche artistische Tätigkeit, wie der Künstler die Grabinschrift fertig stellt, weist einen Zusammenhang mit den kunstvollen Zeichnungen des alten Kommandanten für die Maschine in der *Strafkolonie* auf, nach denen die Schrift an dem Körper des Verurteilten vollbracht wird. Auch die Exekution hat eine vergleichbare Funktion mit der Bestattungszeremonie in *Ein Traum*. Dabei soll der Forschungsreisende zunächst als Zuschauer für das altherkömmliche Schauspiel der Hinrichtung und für den sie durchführenden Apparat gewonnen werden. Wie substanziell das theatralische Moment bei der Vorstellung der Maschine ist, zeigt auch die Wortwahl des Offiziers, wie er in seiner Erklärung den Anfang der Hinrichtungsprozedur ankündigt: „Und nun beginnt das Spiel.“ (D 215) Auch sonst ist die Erzählung von vornherein durchsetzt mit theatralischen

Elementen: Gleich zum Auftakt erweckt das „von kahlen Abhängen ringsabgeschlossene kleine“ (D 203) Tal den Anschein eines Freilichttheaters, wo der Offizier „aus einem Haufen von Rohrstühlen“ (D 205) einen hervorzieht und dem Reisenden anbietet. An der Exekution nimmt der Reisende, auf „Einladung des Kommandanten“ (D 203), eigentlich wie an einer Produktion, einer Aufführung teil. Der vorzuführende Apparat steht am Rande einer Grube, das räumliche Arrangement als Ganzes erinnert an die traditionelle Dreiteilung des Theaterraums in Bühne, Orchester- und Zuschauerraum. Dass die Raumverhältnisse trotz dieser Strukturierung nicht eindeutig sind, kann als eine Wesenseigenschaft der Erzählung betrachtet werden, indem sie gleichsam die Voraussetzung für die Rollenwechsel der beteiligten Figuren schaffen.

Nicht nur die Vorbereitungen der jetzigen Hinrichtung, auch die früheren Exekutionen aus der Zeit des alten Kommandanten werden – in der Erzählung des Offiziers – als volksfestartige Spektakel mit zahlreichen Schauspielelementen gekennzeichnet:

Schon einen Tag vor der Hinrichtung war das ganze Tal von Menschen überfüllt; alle kamen nur um zu sehen; (...) Fanfaren weckten den ganzen Lagerplatz; (...) dieser Haufen Rohrsessel ist ein armseliges Überbleibsel aus jener Zeit. (...) Vor hunderten Augen - alle Zuschauer standen auf den Fußspitzen bis dort zu den Anhöhen - wurde der Verurteilte vom Kommandanten selbst unter die Egge gelegt. (D 225)

Gesteigert wird die beschriebene Situation durch das Benehmen mancher, die gar nicht mehr zusahen, sondern mit geschlossenen Augen im Sand lagen, und in diesem ekstatischen Zustand selber die dem Sterbenden zuteil gewordene Gerechtigkeit miterlebten. Entsprechungen gibt es aber nicht nur zwischen den Exekutionsszenen, sondern auch zwischen den Hinrichtungen und der in der Kommandatur veranstalteten Sitzungen hinsichtlich ihrer theatralischen Inszenierungen. Der Kommandant versteht es nämlich, „aus solchen Sitzungen eine Schaustellung zu machen“ (D 232). Er hat sogar eine „Galerie“ bauen lassen, „die mit Zuschauern immer besetzt ist“ (D 232). Auch die „Loge des Kommandanten“ (D 233) und das übliche „Beifallklatschen“ (D 234) lassen sich als für das Theater charakteristische Merkmale ansehen. Die Erklärungen des Offiziers zu der Szene, die seiner Vorstellung nach stattfinden wird, und seine Anweisungen für den Reisenden, wie er sich dabei zu verhalten hat, führen bereits in jenen Bereich des Theatralischen über, der die tiefste und wesentlichste Ebene, die gleichzeitige Unterschiedlichkeit und Einheit der Figuren, wie sie sich auch in ihren wiederholten Rollenwechsel manifestiert, als ein ‚Theater des Selbst‘ beleuchtet.

Wie anhand der Analyse bereits ausgeführt, ist der Reisende zu Beginn der Exekution wie auch am Anfang der Sitzung nur Zuschauer, der später vom Offizier zur aktiven Teilnahme animiert, das heißt in einen Akteur der Aufführung verwandelt werden soll. Der Offizier agiert in beiden Vorstellungen zunächst als Regisseur, dann übernimmt er bei der Exekution die Rolle des Verurteilten, in der Sitzung die des Reisenden, indem er, sollte es nötig sein, statt seiner das Wort führt. Sichtlich wird dabei ein Zusammenspiel angestrebt, in dem sich der Offizier und der Reisende einander ergänzen sollten. Ähnlich wie der Reisende und der Offizier treten auch der Verurteilte und der Soldat in verschiedenen Funktionen auf, indem sie sich an der Hinrichtung mal als Akteure mal als Zuschauer beteiligen. Obwohl die Figuren durch ihre motivisch übereinstimmenden Eigenschaften eine untergründige Einheit bilden, zeigt die wechselnde Rollenbesetzung, dass diese Einheit, die als eine abstrakte Instanz begriffen werden kann, eine unsichere, sich ständig verändernde, zwischen den existenziellen Wertbereichen von Leben und Tod schwankende Entität darstellt. Dieses Schwanken zeigt sich exemplarisch in den Worten des Offiziers, mit denen er den Zustand des Verurteilten in der sechsten Stunde, die Annahme des Todes beschreibt:

„Verstand geht dem Blödesten auf. Um die Augen beginnt es. Von hier aus verbreitet es sich. Ein Anblick, der einen verführen könnte, sich mit unter die Egge zu legen. Es geschieht ja nichts weiter, der Mann fängt bloß an, die Schrift zu entziffern, er spitzt den Mund, als horche er“. (D 219)

Seine Darstellung macht Eindruck auf den Reisenden, der „das Ohr zum Offizier geneigt“ und „der Arbeit der Maschine“ (D 220) zugeschaut hat. Der konträre Pol des Schwankens, die Ablehnung des Todes, manifestiert sich hingegen im Zerfall der Maschine und in der Einsicht, dass am Gesicht des Toten „kein Zeichen der versprochenen Erlösung (...) zu entdecken [war]“ (D 245).

In besonders anschaulicher Weise macht sich jedoch das Theatralische an der Oberfläche wie auch in der Tiefenstruktur im *Proceß* geltend. Zu Beginn des Kapitels wurde bereits auf Liebrands Arbeit verwiesen, die zahlreiche wichtige theatralische Mittel und Szenen im Roman vom „Fenstertheater-Motiv“ am Anfang und am Ende, über die Komödie der Verhaftung, das Nachspielen des morgendlichen Geschehens durch K. in Fräulein Bürstners Zimmer, den Theaterbesuch des Fräuleins, K.s Rede im theaterhaften Untersuchungssaal vor dem immer wieder klatschenden Publikum, seine Zuschauerrolle in der Prügler-Szene, die Theaterkarten für Erna bis zum schauspielerhaften Aussehen der Henker anführt. Diese Reihe theatralischer Bezüge ließe sich aufgrund der früheren

Romananalyse im vierten Kapitel der Arbeit weiter ergänzen und nahezu auf alle wichtigen Momente der Erzählwelt ausdehnen. Um sich dabei gleich an Liebrand anzuschließen, ist anhand der Henker-Figuren noch zu bemerken, dass ihre wiederholten und übertriebenen Höflichkeitsgesten vor dem Abholen und dem Hinrichten von K. an Lustspielsituationen erinnern. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang auch noch das komische Wächterpaar bei der Verhaftung, der eine schlank und groß, der andere dick, der „Hampelmann“ (P 124), wie der Onkel K.s Vertreter im Büro nennt, der Aluminiumsäbel, den der Wächter in den Kanzleien trägt, als Theaterfiguren bzw. -requisiten. Auch die Szene bei Titorelli, in der K. wegen der Wärme den Rock auszieht und der die Mädchen durch die Ritzen der Tür zuschauen, wird als „Schauspiel“ (P 210) bezeichnet. Noch wichtiger scheint jedoch aus dieser Sicht Blocks Erniedrigungsszene beim Advokaten, die der zuschauende K. für eine gut einstudierte, sich wiederholende Aufführung hält. Auch K.s erster Besuch mit dem Onkel bei Huld enthält ein bühnenhaftes Moment: als der Advokat während des Gesprächs den Kanzleidirektor erwähnt und in die bisher dunkle Ecke des Zimmers zeigt, wird plötzlich im Licht der hochgehaltenen Kerze, als würde ein Scheinwerfer auf ihn fokussiert, ein älterer Herr sichtbar. Auch an anderen Stellen im Roman sind Auftritt und Abgang der Figuren ähnlich wie in einem Theaterstück, wenn sie auf der Bühne plötzlich ins Rampenlicht geraten oder hinter dem Vorhang verschwinden.³⁵⁸ So erscheint etwa der Direktor-Stellvertreter für K. während seiner Verhandlung mit dem Fabrikanten, als würde er hinter einem „Gazeschleier“ hervortreten, so tauchen auch die auf ihn wartenden Parteien „im Halbdunkel des Vorzimmers“ in der Bank (P 277) auf und verbeugen sich, wenn die Tür aufgeht, um sich bemerkbar zu machen.

Wie in den anderen Erzählungen bilden auch im *Proceß* die Verbindungen der Figuren die grundlegende Komponente von Kafkas narrativem Theater. In der Erklärung des Romans wurde dieser Aspekt ausführlich behandelt, es konnte gezeigt werden, dass alle Figuren miteinander motivisch verknüpft sind. Sie lassen sich als Varianten voneinander erkennen oder sie können über die Figur von K. mittelbar aufeinander bezogen werden. Als Ergebnis der motivischen Analyse hat sich unter anderem erwiesen, dass die Wächter zu Beginn den Henkern am Ende, beide Gruppen, in ihrer Begleitfunktion den Bankbeamten bzw. dem Mädchen und dem Auskunftgeber in den Kanzleien entsprechen. Eng verbunden ist K. wiederum mit den Wächtern, die ihm „jetzt wahrscheinlich von allen Mitmenschen am nächsten stehn“ (P 13) und er bildet auch mit

³⁵⁸ Kennzeichnend ist dafür auch K.s Formulierungsweise auf dem Weg zu seiner Hinrichtung in dem Steinbruch: „Soll ich als ein begriffsstütziger Mensch abgehen?“ (P 308)

seinen Henkern „eine solche Einheit, daß wenn man einen von ihnen zerschlagen hätte, alle zerschlagen gewesen wären“ (P 306). Die entgegengesetzte Bewegungsrichtung der einzelnen Gruppen, die K. entweder dem Gericht näher bringen oder von dessen Nähe wegführen, widerspricht nicht der These ihrer Identität; sie bilden nur die innere Zerrissenheit des Protagonisten ab, sein Schwanken zwischen Bejahung oder Ablehnung des Lebens.

Eine spezifische Doppelfunktion erfüllt in dieser Hinsicht die Figur des Gefängniskaplans, der ihn in den Dom rufen lässt und ihm, als er gehen will, den Weg zum Ausgang weist: „Das Gericht will nichts von Dir. Es nimmt Dich auf wenn Du kommst und es entläßt Dich wenn Du gehst.“ (P 304) Ähnliche Rolle spielen aus dieser Sicht auch Hauptmann Lanz und Tischler Lanz: durch das Klopfen des Hauptmanns wird die nachgestellte Vorführung der Verhaftung unterbrochen, durch die Suche nach dem Tischler, einer erfundenen Figur K.s, will dieser zum Untersuchungssaal gelangen. Der Onkel und Kaufmann Block verkörpern zwei verschiedene Stadien von K. während seines Prozesses. Der Onkel repräsentiert die erste Phase, in der K. noch vorhat, gegen den Prozess zu kämpfen. Durch ihn gelangt K., der sich mittlerweile mit seiner Situation abgefunden hat, zum Advokaten Huld, seinem Verteidiger. Bei ihm begegnet er Block, in dem sein künftiges Selbst zu erkennen ist, sollte er statt des scheinbaren Freispruchs die Verschleppung wählen. Ähnlich dem Gefängniskaplan und Lanz wie auch der komplementären Rolle der Figurengruppen verwirklichen der Onkel und Huld, K.s Wesen entsprechend, eine Art Doppelheit hinsichtlich des Verfahrens: wie K., der am Anfang der Verhaftung erwägt, die Pension zu verlassen und damit dem Prozess ein kurzes Ende zu machen, dies aber doch nicht tut, so wollen auch die beiden Herren gegen das Gericht etwas vornehmen, aber sie ziehen K. dadurch noch mehr in den Prozess hinein. An die Stelle des Figurenpaares Onkel-Huld treten später der Fabrikant und der Gerichtsmaler Titorelli, die K. mit dem Vorwand der Verteidigung an das Gericht noch näher heranzuführen. In dem Gespräch mit Titorelli erkennt K., dass im Verfahren kein wirklicher d. h. endgültiger Freispruch erreicht werden kann. Durch seine Figur wird auch deutlich, dass die Kunst eine Vermittlungsinstanz zum Gericht bildet. Somit wird eine Verbindung zu der Kunstmotivik im Dom-Kapitel sowie zu der theatralischen Inszeniertheit der Hinrichtungsszene hergestellt, in der K. von zwei ‚Tenören‘ abgeholt wird, die sich letztlich als seine Henker erweisen.

Wie bereits mehrfach analysiert wurde, weisen von dem Romanbeginn an – mit der Verhaftung und deren Neuaufführung für Fräulein Bürstner – alle wichtigen Momente des

Romangeschehens darauf hin, dass das Gericht immer als Theater erscheint und damit das Theater, ähnlich wie Kunst allgemein, als Medium der Erkenntnis fungiert. Durch die verschiedenen Figuren, mit denen er motivisch verbunden ist, partizipiert K. mittelbar – das gleiche geschieht mit weniger Charakteren in den ‚Kammerstücken‘ *Das Urteil* und *In der Strafkolonie* – an allen Rollen dieses sonderbaren Gerichtsschauspiels, er ist Angeklagter, Ankläger, Verteidiger, Richter und in gewisser Hinsicht auch Vollstrecker des Urteils. Andererseits ist er zugleich, obwohl das ihm nie bewusst wird, auch der Regisseur: seine Gedanken, verborgenen Wünsche und Sehnsüchte, seine Unsicherheiten und Entscheidungen lassen immer wieder neue Figuren auftreten, neue Figurenkonstellationen bilden und gestalten letztlich den Gesamtverlauf des Prozesses, seines Lebens.

Der Aufbau der untersuchten Erzählungen beruht auf dem gleichen abstrakten Muster. Der Beginn des Geschehens wird vom jeweiligen Protagonisten ausgelöst und auch sein Verlauf wird entscheidend, wenn auch unbewusst, von ihm bestimmt. Alle werden durch eine gewisse Zerrissenheit, eine ständige Schwankung in ihrer Wahl zwischen den Polen Leben und Tod gekennzeichnet. Realisiert werden die einzelnen Stadien zwischen Anfang und Ende, zwischen dem ersten Einbruch des Todesgedankens in ihr Leben bis zu dessen Erfüllung am Schluss durch verschiedene, vom Protagonisten als Regisseur ins Leben gerufene Figuren und Figurenkonstellationen als inszenierte Theateraufführungen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Kafka, Franz: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hrsg. von Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998.

Kafka, Franz: Drucke zu Lebzeiten. Textband. Hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002 (= Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe)

Kafka, Franz: Drucke zu Lebzeiten. Apparatband. Hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002. (= Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe)

Kafka, Franz: Erzählungen. Hrsg. von Michael Müller. Stuttgart: Reclam, 1995.

Kafka, Franz: In der Strafkolonie. Hrsg. von Klaus Wagenbach. Berlin: Wagenbach, 1995 (1975).

Kafka, Franz: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Textband. Hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002. (= Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe)

Kafka, Franz: Der Proceß. Textband. Hrsg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002. (= Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe)

Kafka, Franz: Der Proceß. Apparatband. Hrsg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002. (= Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe)

Kafka, Franz: Tagebücher. Textband. Hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002. (= Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe)

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Aufzeichnungen zu Kafka. In: Die Neue Rundschau, 1953. S. 325-353.

Albert, Claudia / Disselnkötter, Andreas: „Inmitten der Strafkolonie steht keine Schreibmaschine“. Eine Re-Lektüre von Franz Kafkas Erzählung. In: IASL 27, 2002, S. 168-184.

Alt, Peter-André: Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen. München: Beck, 2009.

Anz, Thomas: Franz Kafka. München: Beck, 1992.

Anz, Thomas: Praktiken und Probleme psychoanalytischer Literaturinterpretation – am Beispiel von Kafkas Erzählung *Das Urteil*. In: Jahraus, Oliver / Neuhaus, Stefan (Hg.): Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 126-151.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Franz Kafka. Text + Kritik-Sonderband. 2. gründlich überarbeitete Auflage. München: edition text + kritik, 2006.

Beck, Evelyn Torton: Kafkas „Durchbruch“. Der Einfluss des jiddischen Theaters auf sein Schaffen. In: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur. Bd. I. Frankfurt am Main: Athenäum, 1970, S. 204-223.

Beck, Evelyn Torton: Kafka and the Yiddish Theater. Its Impact on His Work. Madison, Milwaukee, London: Univ. Of Wisconsin Pr., 1971.

Beicken, Peter U.: Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt am Main: Athenäum, 1974.

Beißner, Friedrich: Der Erzähler Franz Kafka und andere Beiträge. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983 (1952).

Benjamin, Walter: Franz Kafka. Zur Wiederkehr seines Todestages. In: Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, S. 9-39.

Bernáth, Árpád: A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről. [Zur Frage der Motivstruktur und der Emblemstruktur, ung.] In: Hankiss, Elemér (Szerk.): Formateremtől a költői műalkotásig. [Formbildende Prinzipien im dichterischen Werk, ung.] Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971, S. 439-468.

Bernáth, Árpád: Narratív szövegek irodalmi magyarázata. [Literarische Erklärung narrativer Texte, ung.] In: Literatura 1978/3-4. S. 191-196.

Bernáth, Árpád: Arisztotelész *Poétikája* és magyar fordítása. [Aristoteles' *Poetik* und ihre ungarische Übersetzung, ung.] In: Irodalomtörténeti Közlemények 1979/5-6. S. 648-651.

Bernáth, Árpád: Az elbeszélés vizsgálatának kérdései. [Über Fragen der Untersuchung der Erzählung, ung.] In: Literatura 1980/2. S. 205-210.

Bernáth, Árpád: Narratology = the Theory of the Epic? In: Kanyó, Zoltán (Hg.): Fictionality. (= Studia Poetica 5) Szeged 1984. S. 229-240.

Bernáth, Árpád: Építőkövek. A lehetséges világok poétikájához. [Bausteine. Beiträge zur Poetologie der möglichen Welten, ung.] Szeged: Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport 1998.

Binder, Hartmut: Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München: Winkler, 1975.

Binder, Hartmut: Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater. München: Winkler, 1976.

- Binder, Hartmut (Hg.): Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Stuttgart: Kröner, 1979.
- Binder, Hartmut: Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka. 2. Aufl. Bonn: Bouvier, 1987.
- Blank, Juliane: *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. In: Engel, Manfred / Auerochs, Bernd (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010, S. 218-240.
- Brod, Max: Über Franz Kafka. Frankfurt am Main: Fischer, 1974.
- Canetti, Elias: Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice. Leipzig: Reclam, 1983 (1969).
- Demmer, Jürgen: Franz Kafka. Der Dichter der Selbstreflexion. Ein Neuansatz zum Verstehen der Dichtung Kafkas. Dargestellt an der Erzählung "Das Urteil". München: Fink, 1973.
- Dieterle, Bernard (Hg.): Träumungen. Traumerzählungen in Literatur und Film. St. Augustin: Gardez!-Verlag, 1998.
- Dönt, Eugen: Ödipus und Josef K. Zur aristotelischen Tragödien-theorie. In: Arcadia 14, 1979, S. 148-159.
- Elm, Theo: *Der Prozeß*. In: Binder, Hartmut (Hg.): Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Bd. 2. Stuttgart: Kröner, 1979, S. 420-441.
- Engel, Manfred: Literarische Träume und traumhaftes Schreiben bei Franz Kafka. Ein Beitrag zur Oneiropoetik der Moderne. In: Dieterle, Bernard (Hg.): Träumungen. Traumerzählungen in Literatur und Film. St. Augustin: Gardez!-Verlag, 1998, S. 233-262.
- Engel, Manfred / Lamping, Dieter (Hg.): Franz Kafka und die Weltliteratur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- Engel, Manfred: Kafka und die Poetik der klassischen Moderne. In: Engel, Manfred / Lamping, Dieter (Hg.): Franz Kafka und die Weltliteratur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 247-262
- Engel, Manfred: Franz Kafka: *Der Process* – Gerichtstag über die Moderne. In: Luserke-Jaqui/ Lippke, Monika (Hg.): Deutschsprachige Romane der Klassischen Moderne. Berlin, New York: De Gruyter, 2008, S. 211-237.
- Engel, Manfred / Auerochs, Bernd (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010.
- Engel, Manfred: Drei Werkphasen. In: Engel, Manfred / Auerochs, Bernd (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010, S. 81-90.
- Engel, Manfred: *Der Process*. In: Engel, Manfred / Auerochs, Bernd (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010, S. 192-207.

Engel, Manfred: Kafka lesen – Verstehensprobleme und Forschungsparadigmen. In: Engel, Manfred / Auerochs, Bernd (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010, S. 411-427.

Eschweiler, Christian: Zur Kapitelfolge in Franz Kafkas Roman-Fragment „Der Prozeß“. In: WW 2/1989, S. 239-251.

Esselborn, Hans: Kafkas „Proceß“ als „treues Dornenstück“. In: Liebrand, Claudia / Schlöbler, Franziska (Hg.): Textverkehr. Kafka und die Tradition. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 129-159.

Esslin, Martin: Kafka und das Theater. In: Kraus, Wolfgang / Winkler, Norbert (Hg.): Das Phänomen Franz Kafka. Prag: Vitalis, 1997, S. 85-93.

Feldmann, Susanne: „Verstand geht dem Blödesten auf“. Medien und Kultur in Kafkas „Strafkolonie“. In: Weimarer Beiträge 42, 3/1996. S. 340-356.

Fingerhut, Karlheinz: Annäherung an Kafkas Roman „Der Prozeß“ über die Handschrift und über Schreibexperimente. In: Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas *Der Proceß*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992, S. 35-65.

Fingerhut, Karlheinz: *Die Verwandlung*. In: Müller, Michael (Hg.): Franz Kafka. Romane und Erzählungen. Stuttgart: Reclam, 2003, S. 42-74.

Flach, Brigitte: Kafkas Erzählungen. Strukturanalyse und Interpretation. Bonn: Bouvier 1972.

Fried, István: A XX. századi Tantaloszok regénye: Franz Kafka: A kastély [Roman der Tantalusse des 20. Jahrhunderts: Franz Kafka: Das Schloß, ung.] In: Fried, István: Tíz híres regény. [Zehn berühmte Romane, ung.] Budapest: Gondolat, 1989, S. 151-174.

Fried, István: Álom, álomszerűség Kafka regényeiben. [Traum, Traumhaftigkeit in Kafkas Romanen, ung.] In: Fried, István (Szerk.): Tegnap előtt. Irodalmi utazások a Monarchiában. [Vor gestern. Literarische Reisen in der Monarchie] Szeged: JATE, 1994, S. 101-114 .

Goltschnigg, Dietmar: Lachende Moderne – Kafkas Proceß-Roman. In: Literatur für Leser 2/1994, S. 66-76.

Gray, Richard T.: *Das Urteil* – Unheimliches Erzählen und die Unheimlichkeit des bürgerlichen Subjekts. In: Michael Müller (Hg.): Franz Kafka. Romane und Erzählungen. Stuttgart: Reclam, 2003, S. 11-41.

Groddeck, Wolfram: Schreiben und Schrift. Zu Kafkas Prosastück „Ein Traum“. In: Locher, Elmar / Schiffermüller, Isolde (Hg.): Franz Kafka: Ein Landarzt. Interpretationen. Bozen, Innsbruck, München, Wien: Studienverlag 2004, S. 243-253.

Günther, Vincent J. u. a. (Hg.): Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese. Berlin: Schmidt, 1973.

Györffy, Miklós: Az idegen bűne és bűnhődése. [Schuld und Sühne des Fremden, ung.] In: Györffy, Miklós: Polgárok és művészek. [Bürger und Künstler, ung.] Budapest: Korona Nova, 1997, S. 38-76 .

Györffy, Miklós: Előszó a Per újrafordításához. [Vorwort zur Neuübersetzung von *Der Proceß*, ung.] In: Györffy, Miklós: Zongora akarunk lenni. [Wir wollen Klavier sein, ung.] Pozsony: Kalligram, 2010, S. 50-56.

Hankiss, Elemér (Szerk.): Formateremtőelvek a költői műalkotásban. [Formbildende Prinzipien im dichterischen Werk, ung.] Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971.

Hartwich, Wolf-Daniel: Böser Trieb, Märtyrer und Sündenbock. Religiöse Metaphorik in Franz Kafkas *Urteil*. In: DVjs 67, 1993, S. 521-540.

Hecker, Axel: An den Rändern des Lesbaren. Dekonstruktive Lektüren zu Franz Kafka: *Die Verwandlung*, *In der Strafkolonie* und *Das Urteil*. Wien: Passagen-Verlag, 1998.

Heller, Erich: Franz Kafka. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1976.

Henel, Ingeborg: Die Türhüterlegende und ihre Bedeutung für Kafkas „Prozeß“. In: DVjs 37, 1963, S. 50-70.

Henel, Ingeborg C.: Die Deutbarkeit von Kafkas Werken. In: ZfdPh 86, 1967, S. 250-266.

Henel, Ingeborg: Kafkas *In der Strafkolonie*. Form, Sinn, und Stellung der Erzählung im Gesamtwerk. In: Günther, Vincent J. u. a. (Hg.): Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese. Berlin: Schmidt, 1973, S. 480- 504.

Hiebel, Hans H.: Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka. München: Fink, 1989, S. 115-123.

Hiebel, Hans H.: Franz Kafka: Form und Bedeutung. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999, S. 37-46.

Hiebel, Hans H.: Der Proceß / Vor dem Gesetz. In: Bettina von Jagow / Oliver Jahraus (Hg.): Kafka-Handbuch. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 456-476.

Hillman, Heinz: Franz Kafka. Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt. Bonn: Bouvier, 1973.

Höcker, Arne / Simons, Oliver (Hg.): Kafkas Institutionen. Bielefeld: transcript, 2007.

Honold, Alexander: Kafkas Trickster. Zum Auftritt des Fremden in der Schrift. In: Arne Höcker / Oliver Simons (Hg.): Kafkas Institutionen. Bielefeld: transcript Verlag, 2007, S. 295-320.

Honold, Alexander: *In der Strafkolonie*. In: Bettina von Jagow / Oliver Jahraus (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 477-503.

von Jagow, Bettina / Jahraus, Oliver (Hg.): Kafka-Handbuch. Göttingen Vadenhoeck & Ruprecht, 2008.

Jahn, Wolfgang: Kafkas Roman *Der Verschollene (Amerika)*. Stuttgart: Metzler, 1965.

Jahraus, Oliver / Neuhaus, Stefan (Hg.): Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Stuttgart: Reclam, 2002.

Jahraus, Oliver: *Das Urteil*. In: von Jagow, Bettina / Jahraus, Oliver (Hg.): Kafka-Handbuch. Göttingen Vadenhoeck & Ruprecht, 2008. S. 409-420.

Jeziorkowski, Klaus: „Bei dieser Sinnlosigkeit des Ganzen“. Zu Franz Kafkas Roman „Der Proceß“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Franz Kafka. Text + Kritik-Sonderband. 2. gründlich überarbeitete Auflage. München: edition text + kritik, 2006, S. 200-217.

Kajtár, Mária: Franz Kafka: *A per*. [Franz Kafka: *Der Proceß*, ung] In: Ambrus, Éva (Szerk.): Huszonöt fontos német regény. [Fünfundzwanzig wichtige deutsche Romane, ung.] Budapest: Lord & Maecenas, 1996, S. 162-175.

Kanyó, Zoltán (Hg.): Fictionality. (= Studia Poetica 5) Szeged 1984.

Kaus, Rainer J.: Literaturpsychologie und Literarische Hermeneutik. Sigmund Freud und Franz Kafka. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.

Kerekes, Amália / Orosz, Magdolna / Teller, Katalin: Literaturwissenschaft und Narratologie in Ungarn. Entwicklungen und Rezeptionslinien. In: Orosz, Magdolna / Schönert, Jörg (Hg.): Narratologie interkulturell: Entwicklungen – Theorien. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004, S. 97-113.

Kessler, Susanne: Kafka – Poetik der sinnlichen Welt. Strukturen sprachkritischen Erzählens. Stuttgart: Metzler, 1983.

Kiefer, Elisabeth: Theaterspuren in Kafkas Werk. Eine Analyse der Erzählung „Die Verwandlung“ im Hinblick auf ihre theatralen Elemente. In: Neophilologus 73, 1989, S. 263-280.

Kilcher, Andreas B.: Dispositive des Vergessens bei Kafka. In: Noor, Ashraf (Hg.): Erfahrung und Zäsur: Denkfiguren der deutsch-jüdischen Moderne. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1999, S. 213 – 252.

Kittler, Wolf / Neumann, Gerhard (Hg.): Franz Kafka. Schriftverkehr. Freiburg: Rombach, 1990.

Kittler, Wolf: Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas. In: Wolf Kittler/Gerhard Neumann (Hg.): Franz Kafka. Schriftverkehr. Freiburg: Rombach, 1990, S. 75-163.

Kittler, Wolf: In dubio pro reo. Kafkas »Strafkolonie«. In: Arne Höcker / Oliver Simons (Hg.): Kafkas Institutionen. Bielefeld: transcript Verlag, 2007, S. 33-72.

- Kolb, Georg: Eine Apologie der Zweideutigkeit. Franz Kafkas *Proceß* um das Recht auf Eigentümlichkeit. München: o. V. 2001.
- Kondrič Horvat, Vesna (Hg.): Franz Kafka und Robert Walser im Dialog. Berlin: Weidler Buchverlag 2010.
- Kraus, Wolfgang / Winkler, Norbert (Hg.): Das Phänomen Franz Kafka. Prag: Vitalis, 1997.
- Kremer, Detlef: Kafka, die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebensentzug. Frankfurt am Main: Athenäum, 1989.
- Kremer, Detlef: Franz Kafka, *Der Proceß*. In: Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas *Der Proceß*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992, S. 185-199.
- Kudszus, Winfried: Erzählhaltung und Zeitverschiebung in Kafkas *Prozeß* und *Schloß*. In: DVjs 38, 1964, S. 197-207.
- Kudszus, Winfried: Erzählperspektive und Erzählgeschehen in Kafkas *Prozeß*. In: DVjs 44, 1970, S. 306-317.
- Kurz, Gerhard: Figuren. In: Binder, Hartmut (Hg.): Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Bd. 2. Stuttgart: Kröner, 1979, S. 108-130.
- Kurz, Gerhard: Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse. Stuttgart: Metzler, 1980.
- Kurz, Gerhard: Nachwort. In: Müller, Michael (Hg.): Franz Kafka. Erzählungen. Stuttgart: Reclam, 1995, S. 343-366.
- Landfester, Ulrike: Patographien des Schreibens. Zur poetologischen Funktion von Tätowierung in Johann Wolfgang Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Franz Kafkas *In der Strafkolonie*. In: Poetica 33, 2001, S. 159-189.
- Lauer, Gerhard: Die Erfindung einer kleinen Literatur. Kafka und die jiddische Literatur. In: Engel, Manfred / Lamping, Dieter (Hg.): Franz Kafka und die Weltliteratur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 125-143.
- Liebrand, Claudia: Theater im *Prozeß*. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 48/2, 1998, S. 201-217.
- Liebrand, Claudia / Schöblier, Franziska (Hg.): Textverkehr. Kafka und die Tradition. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Locher, Elmar / Schiffermüller, Isolde (Hg.): Franz Kafka: Ein Landarzt. Interpretationen. Bozen, Innsbruck, München, Wien: Studienverlag, 2004.
- Lönker, Fred: Ein Traum. In: Müller, Michael (Hg.): Franz Kafka. Romane und Erzählungen. 2. durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam, 2003, S. 324-332.

Lubkoll, Christine: „Man muß nicht alles für wahr halten, man muß es nur für notwendig halten“ – Die Theorie der Macht in Franz Kafkas Roman „Der Proceß“. In: Kittler, Wolf/ Neumann, Gerhard (Hg.): Franz Kafka. Schriftverkehr. Freiburg: Rombach, 1990, S. 279-292.

Luserke-Jaqui/ Lippke, Monika (Hg.): Deutschsprachige Romane der Klassischen Moderne. Berlin, New York: De Gruyter, 2008.

von Matt, Peter: Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur. München: Carl Hanser Verlag, 1995.

Matz, Wolfgang: Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer. Motive zu einer Lektüre von Kafkas *Verwandlung*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Franz Kafka. Text + Kritik-Sonderband. 2. gründlich überarbeitete Auflage. München: edition text + kritik, 2006, S. 73-85.

Meyer, Imke: Jenseits der Spiegel kein Land. Ich-Fiktionen in Texten von Franz Kafka und Ingeborg Bachmann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.

Mladek, Klaus: „Ein eigentümlicher Apparat“. Franz Kafkas „In der Strafkolonie“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Franz Kafka. Text + Kritik-Sonderband. 2. gründlich überarbeitete Auflage. München: edition text + kritik, 2006, S. 115-142.

Müller, Beate: Die grausame Schrift: Zur Ästhetik der Zensur in Kafkas „Strafkolonie“. In: Neophilologus 84, 1/2000, S.107-125.

Müller, Klaus-Detlef: Franz Kafka. Romane. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2007.

Müller, Michael (Hg.): Franz Kafka. Romane und Erzählungen. 2. durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam, 2003.

Müller-Seidel, Walter: Deportation des Menschen: Kafkas Erzählung »In der Staftkolonie« im europäischen Kontext. Stuttgart: Metzler, 1986.

Neumann, Gerhard: Franz Kafka: *Das Urteil*. Text, Materialien, Kommentar. München: Hanser, 1981.

Neumann, Gerhard: Der Zauber des Anfangs und das „Zögern vor der Geburt“. Kafkas Poetologie des „riskantesten Augenblicks“. In: Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas *Der Proceß*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992, S. 121-142.

Neumann, Gerhard: Kafka als Ethnologe. In: Scherpe, Klaus R. / Wagner, Elisabeth (Hg.): Kontinent Kafka. Berlin: Vorwerk 8, 2006, S. 42-56.

Neumeyer, Harald: „Das Land der Paradoxa“ (Robert Heindl). Franz Kafkas *In der Strafkolonie* und die Deportationsdebatte um 1900. In: Liebrand, Claudia / Schöbler, Franziska (Hg.): Textverkehr. Kafka und die Tradition. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 291-334.

Noor, Ashraf (Hg.): Erfahrung und Zäsur: Denkfiguren der deutsch-jüdischen Moderne. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1999.

Orosz, Magdolna: Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.

Orosz, Magdolna: „Az elbeszélés fonala”. Narráció, intertextualitás, intermedialitás. [„Der Faden des Erzählens.“ Narration, Intertextualität, Intermedialität, ung.] Budapest: Gondolat, 2003.

Orosz, Magdolna / Schönert, Jörg (Hg.): Narratologie interkulturell: Entwicklungen – Theorien. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.

Oschmann, Dirk: Kafka als Erzähler. In: Engel, Manfred / Auerochs, Bernd (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2010, S. 438-449.

Palm, Christine: „Wir graben den Schacht von Babel“ oder Kafkas „Urteil“. Versuch einer semasiologisch-textlinguistischen Analyse. Uppsala: Almqvist & Wiksel, 1989.

Pasley, Malcolm: Die Handschrift redet. In: Marbacher Magazin 52, 1990, S. 5-40.

Pasley, Malcolm: Zur Datierung von Kafkas „Ein Traum“. In: Euphorion 90, 1996, S. 336-343.

Paulsen, Wolfgang (Hg.): Psychologie in der Literaturwissenschaft. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1971.

Polaschegg, Andrea: Maschinen (nicht) verstehen. Das kollabierte Paradox in Franz Kafkas Erzählung In der Strafkolonie. In: DVjs 82, 2008, S. 654-680.

Politzer, Heinz: Franz Kafka, der Künstler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 (1965).

Politzer, Heinz (Hg.): Franz Kafka. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.

Pusse, Tina-Karen: Sägen, Peitschen, Mordmaschinen. Sacher-Masoch und de Sade in Kafkas Terrarium. In: Liebrand, Claudia / Schöblier, Franziska (Hg.): Textverkehr. Kafka und die Tradition. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 205-222.

Ritzer, Monika: *Das Urteil*. In: Manfred Engel/ Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010, S. 152-163.

Robertson, Ritchie: Kafka. Judentum, Gesellschaft, Literatur. Übers. von J. Billen. Stuttgart: Metzler, 1988.

Robertson, Ritchie: *Der Proceß*. In: Müller, Michael (Hg.): Franz Kafka. Romane und Erzählungen. Stuttgart: Reclam, 2003, S. 98-145.

Rohde, Bertram: »und blätterte ein wenig in der Bibel«. Studien zu Franz Kafkas Bibellektüre und ihren Auswirkungen auf sein Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

Rolleston, James: Strategy and Language: Georg Bendemann's Theatre of the Self. In: Angel Flores (Hg.): The Problem of The Judgment. New York: Gordian Press, 1977, S. 133 – 145.

Rother, Anne: „Vielleicht sind es Tenöre“. Kafkas literarische Erfindungen in den frühen Tagebüchern. Bielefeld: Aisthesis, 1995.

Ryan, Lawrence: “Zum letztenmal Psychologie!” Zur psychologischen Deutbarkeit der Werke Franz Kafkas. In: Paulsen, Wolfgang (Hg.): Psychologie in der Literaturwissenschaft. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1971, S. 157-173.

Samuel, Günter: Schrift-Bilder / Bilder-Schrift. Textauslegung von Kafkas „Ein Traum“. In: Schütze, Jochen C. / Teichel, Hans-Ulrich / Voss, Dietmar (Hg.): Die Fremdheit der Sprache. Studien zur Literatur der Moderne. Hamburg 1988, S. 64-83.

Scheffel, Michael: *Das Urteil* – Eine Erzählung ohne »geraden, zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn«? In: Jahraus, Oliver / Neuhaus, Stefan (Hg.): Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 59-77.

Scherpe, Klaus R. / Wagner, Elisabeth (Hg.): Kontinent Kafka. Berlin: Vorwerk 8, 2006.

Schiffermüller, Isolde: Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache. Tübingen: Francke 2011.

Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): „Was bleibt von Kafka?“ Positionsbestimmung / Kafka-Symposion, Wien 1983. Wien: Braumüller 1985.

Schoeps, Hans-Joachim: Theologische Motive in der Dichtung Franz Kafkas. In: Die Neue Rundschau 62, 1951, S. 21-37.

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 1. 2. Ausgabe. Zürich: Haffmans Verlag, 1999.

Schütze, Jochen C. / Teichel, Hans-Ulrich / Voss, Dietmar (Hg.): Die Fremdheit der Sprache. Studien zur Literatur der Moderne. Hamburg 1988.

Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, S. 9-39.

Seidler, Ingo: Das Urteil: „Freud natürlich“? Zum Problem der Multivalenz bei Kafka. In: Paulsen, Wolfgang (Hg.): Psychologie in der Literaturwissenschaft. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1971, S. 174-190.

Simons, Oliver: Schuld und Scham. Kafkas episches Theater. In: Höcker, Arne / Simons, Oliver (Hg.): Kafkas Institutionen. Bielefeld: transcript, 2007, S. 269-293.

Sokel, Walter H.: Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst. Frankfurt am Main: Fischer, 1983 (1964).

Sokel, Walter H.: Kafkas „Der Prozeß“: Ironie, Deutungszwang, Scham und Spiel. In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): „Was bleibt von Kafka?“ Positionsbestimmung / Kafka-Symposium, Wien 1983. Wien: Braumüller 1985, S. 43-61.

Speirs, Ronald: »Das Urteil« oder die Macht der Schwäche. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Franz Kafka. Text + Kritik-Sonderband. 2. gründlich überarbeitete Auflage. München: edition text + kritik, 2006, S. 93 –108.

Szendi, Zoltán: Über die Botschaft, die nie ankommt. Zur Deutung von zwei Parabeln Franz Kafkas. In: Kondrič Horvat, Vesna (Hg.): Franz Kafka und Robert Walser im Dialog. Berlin: Weidler Buchverlag 2010, S. 335-348.

Töns, Andreas: „Nur mir gegenübergestellt“. Ich-Fragmente im Figurenfeld: Reduktionsstufen des Doppelgängermotivs in Kafkas Erzählprosa. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.

Vietta, Silvio: Der europäische Roman der Moderne. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007.

Vogl, Joseph: Ökonomien: Bendemann, Ödipus und Leviathan. In: Wolf Kittler / Gerhard Neumann (Hg.): Franz Kafka. Schriftverkehr. Freiburg: Rombach, 1990, S. 295-315.

Voskamp, Wilhelm / Lämmert, Eberhard (Hg.): Zwei Königskinder? Zum Verhältnis von Literatur und Literaturwissenschaft. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986.

Wagner, Benno: „Die Majuskelschrift unseres Erden-Daseins“. Kafkas Kulturversicherung. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 12, 2004, S. 327-363.

Walser, Martin: Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka. München: C. Hanser, 1963 (1961).

Walzel, Oskar: Logik im Wunderbaren. In: Berliner Tagesblatt vom 6. Juli 1916. Zitiert nach Politzer, Heinz (Hg.): Franz Kafka. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980

Wittbrodt, Andreas: Wie ediert man Franz Kafkas *Proceß*? In: editio 13, 1999, S. 131-156.

Wunderlich, Heinke: Kafka-Texte als Ausgangspunkt für andere Kunstschöpfungen. Dramatisierungen und Verfilmungen. In: Binder, Hartmut (Hg.): Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Bd. 2. Stuttgart: Kröner, 1979. S. 825-841.

Zeller, Rosmarie: Kafkas „Urteil“ im Widerstreit der Interpretationen. In: Voskamp, Wilhelm / Lämmert, Eberhard (Hg.): Zwei Königskinder? Zum Verhältnis von Literatur und Literaturwissenschaft. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986, S. 174-182.

Zilcosky, John: Wildes Reisen. Kolonialer Sadismus und Masochismus in Kafkas »Strafkolonie«. In: Weimarer Beiträge 50, 1/2004, S. 33-54.

Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas *Der Proceß*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992.

Zimmermann, Hans Dieter: *In der Strafkolonie* – Die Täter und die Untätigen. In: Müller, Michael (Hg.): Franz Kafka. Romane und Erzählungen. Stuttgart: Reclam, 2003, S. 158-172.

Zischler, Hans: Kafka geht ins Kino. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996.